الدكتور أمجد الطرابلسي

نقد الشعر عند العرب حتّى القرن الخامس للهجرة

ترجمة:ادريس بلمليح

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي ـ ساحة محطة القطار
بلفدير ـ الدار البيضاء 05 ـ المغرب
الهاتف : 24.06.05/42

تـــم نشـــر هذا الكتـــاب ضمـــن سلسلـة

المعرفة الأدبية

الطبـعـة الأولـــى، 1993

رقم الإيداع القانوني : 247/ 1993
السحب: مطبعة فضالة ـ المحمدية

التصفيف: الصحراء للطباعة والنشر

27 حي ابن سينا ـ الشقة 1 ـ الرباط

تقديم المترجم

إن الأسباب التي دعتني لنقل هذا الكتاب إلي العربية لا يمكن أن تحدد في دوافع ذاتية وموضوعية واضحة وتامة المعالم؛ وذلك لأنني قرأته منذ سنوات التلمذة لصاحبه، قراءة محبة ذات بعد وجداني، يعرفه كل من ارتبط بالدكتور أمجد الطرابلسي عن قرب فعرف فيه العالم المتشدد إلي حد القسوة، والإنسان الطيب البريء إلى حد التسامح المطلق! إنني حين أبديت الرغبة الأولية في أن يتعرف القارئ العربي على هذا النص المهاجر منذ ما يقارب نصف قرن، أجابني الدكتور أمجد بروحه البريئة:

- لقد أبدى بعض الناس قبلك هذه الرغبة، وكنت أتردد باستمرار في الاستجابة لطلبهم؛ ولكن بما أنك تحبني، وانا أيضا أحبك، فإنني قد تركت لك أمر هذا الكتاب الذي حيرني: هل أنقله إلى العربية كما هو؟ أم أعيد تاليفه في ضوء ما استجد من مصادر وبحوث في المجال نفسه؟

ثم أردف هذه الروح الطيبة بقسوته العلمية المعهودة: ولكنني ساراجع ما ستكتبه فصلا فصلا إلى أن ننهي العمل في تعاون موفق إن شاء الله.

إن القراءة العاشقة -على حد تعبير زميلي الكريم الدكتور محمد بنيس- كفيلة وحدها بان تشكل جملة حوافز للتاليف والترجمة والبحث والكتابة.

وارتباطي بهذا الكتاب عشق مضاعف. فهو في نقد الشعر عند العرب القدماء، ومحبتي للشعر العربي -قديمه وحديثه- مكون أساسي من مكونات هويتي! كما أن التراث العربي في نقد الشعر جزء إذا ما تجزأ من هذه الهوية أفقدها بعض عناصر وجودها ومبررات استمرارها التاريخي.

لقد كان رائدي في التعلق بهذا التراث وتذوقه رجل عشق التاريخ العربي إلى حد التصوف. ولكن عشقه ذاك لم يكن انفعالا متشنجا أو انكفاء على الذات التي تجتر وتعيد ما قيل سلفا. بل هو عشق الباحث المتفتح والعالم الذي يضمن التوازن الحيوي والفعال بين مقومات الذات العربية والإسلامية، وبين معطيات الفكر والحضارة الإنسانية أيا كان مصدرها أو مسارها.

إن الدكتور أمجد الطرابلسي علمني الاعتزاز بالتراث العربي والإسلامي، وعلمني قراءة هذا التراث وبلورته دونما أدنى شعور بالخوف عليه، أو الادعاء بانه قد يشوه في ضوء ما يظهر من مناهج

علمية جديدة وتيارات فكرية مستحدثة. ولذلك فإنني حين نقلت كتابه إلى العربية، إنما كنت أهدف إلى أن يتعرف القارئ العربي من جيلي على النقد العربي القديم في حال تعايشه المتوازن مع النقد الغربي. أي بالمقارنة إلى كتاب الشعر وكتاب الخطابة لأرسطو؛ ثم بتفتحه على بعض المفاهيم النقدية والبلاغية المتداولة في أوروبا.

تلك كانت باختصار بعض الدوافع الشخصية لترجمة هذا الكتاب. أما الأسباب العلمية التي حثتني على ذلك فمتعددة هي أيضا. منها ما يعود إلي السياق المعرفي الذي عايشه هذا البحث، ومنها ما يرجع إلى المنهج الذي اتبعه فيه صاحبه.

إن كتاب الدكتور أمجد الطرابلسي يعد -حسب السياق المعرفي الذي ينخرط ضمنه- جزءا من حلقة واضحة المعالم، لرد الفعل بإزاء التراث النقدي عند العرب. واعني بذلك التفاعل الإيجابي الذي نشأ بين هذا التراث وبين بعض الأبحاث التي رصدته من داخله، والتي نستطيع أن نحصرها في ثلاثة كتب أساسية، تم ظهورها في مرحلة متقاربة. أولها كتاب: تاريخ النقد الأدبي عند العرب للأستاذ طه إبراهيم، والثاني كتاب الدكتور أمجد الطرابلسي، والثالث كتاب الدكتور محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب.

إن اتجاه رد الفعل لدى الأستاذ طه إبراهيم كان تاريخيا وانطباعيا في مجمله، إذ يركز على التطور التعاقبي للنص النقدي القديم، ويفتقر في الوقت نفسه إلى المادة الشعرية التي انبنى في إطارها هذا النص. لذلك فإنه يصح اعتبار كتابه ملخصات تعرف بنقاط التعاقب التي عرفها نقد الشعر عند العرب، دون أي محاولة لبناء هذا النقد بناء مفهوميا أو نظريا قد نستطيع استحضاره وتوظيفه ضمن نقد شعري جديد ومطبوع بسمات الفكر العربي أو معالمه.

وقد انجز بحث الدكتور أمجد الطرابلسي بعد كتاب الأستاذ طه إبراهيم مباشرة. وهو مثله يعكس تفاعلا إيجابيا مع التراث العربي القديم في مجال الشعر ونقده، لأنه يستوعب الفعل الكامن في النص النقدي القديم، ويبلور رد فعله بإزاء هذا النص في إطار من الجدل الداخلي إذا صح هذا التعبير.

إن أمجد الطرابلسي يصرح في المقدمة التي كتبها لهذه الطبعة العربية بأن دراسته لنقد الشعر عند العرب تعد أول بحث منظم في بابه. ومعناه أنه ارتأى لها منهجا علميا سنتولى وصفه بعد قليل؛ ولكننا نود الإشارة الآن إلى أنه ضمن بهذا المنهج الإمكانيات المحدودة للدراسة التعاقبية، ثم تجاوز في الوقت نفسه السقوط في الانطباعية التي اتصف بها جهد الأستاذ طه إبراهيم.

ويأتي عمل الدكتور محمد مندور ليكون من جانبه الركن الثالث من هذه الحلقة المتماسكة.

وإذا كان هذا العمل رد فعل آخر بإزاء نقد الشعر عند العرب، فإنه لا مجال للتغاضي عن كونه رد فعل بإزاء دراسة الدكتور أمجد.

إن (النقد المنهجي عند العرب) مزج واضح بين المنهج التاثري والمنهج الوضعي. فمن مكونات

التوجه التاثري داخل هذا الكتاب، إيمان صاحبه بالذوق المرهف، والميول الذاتية للناقد، والانطباعات التي يستند إليها كي يقوّم العمل الأدبي ويحلله. ومن هنا نشا عدم جنوح محمد مندور إلى النقد العربي القديم الذي آمن بالقواعد والمقاييس الموضوعية في تناول الأثر الفني. يتمثل ذلك في نقده التجريحي لقدامة بن جعفر، وفي عدم تحمسه لصاحب الصناعتين؛ في وقت نعلم فيه ان أولهما صاحب نظرية متكاملة في الشعر ونقده، وانه عالم الشعر العربي القديم دون منازع في رأي الدكتور أمجد. ثم نعرف أن صاحب الصناعتين حاول -عن خطا او صواب- تاسيس منهج موحد لدراسة الشعر والنثر العربيين على حد سواء، اعتمادا على مقاييس استقى أغلبها من قدامة دون أن يشير إليه أو ينص على القواعد التي استعارها منه ليدمج ضمنها صناعة الشعر وصناعة الكتابة.

ولكن محمد مندور لم يكن -في ضوء إيمانه الواضح بالمنهج الوضعي- ليستبدل بالذوق مجمل ما أسفرت عنه البلاغة العربية القديمة من أدوات ومفاهيم لتحليل النص الشعري ودراسته. ولذلك فإنه حاول البحث عن نظرية عربية متكاملة تراعي بعض شروط المنهج التاثري والمنهج الوضعي في آن واحد. وقد وجد في عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم ضالته المنشودة. فعبد القاهر يستجيب -في رأيه- لدعوة كوستاف لانسون إلى دراسة الأدب في ضوء علوم متجانسة مع المادة التي تنبني منها آثاره، ونعني بذلك علوم اللغة من نحو وصرف وبلاغة. كما أن نظرية النظم توافق أحدث ما حققه الدرس الغربي في مجال هذه العلوم التي هي وكد اللغوي والناقد علي حد سواء. ولكنها إلى جانب ذلك نظرية تراعي الذوق الشخصي لدى الناقد وتؤمن بحيوية مكوناته الثقافية التي لا بد من أن يوظفها حين تصديه لموضوع دراسته بمقاييس موضوعية وذاتية ممتزجة.

إن مجمل ما أكد عليه الدكتور محمد مندور من رفضه للقواعد الصلبة واليقينية عند قدامة، ثم بحثه الحثيث عن نظرية نقدية تراعي ما يشبه صلابة قواعد قدامة، دون أن تلغي شخصية الناقد وميوله وثقافته، لم يكن في عمقه سوى رد فعل حيوي بإزاء دراسة الدكتور أمجد الطرابلسي. وهو ما يسوغ لنا اعتبار هذه الدراسات الثلاث التي ألمحنا إلى بعض سماتها العامة، حلقة متماسكة من ردود الفعل المتفاعلة فيما بينها بإزاء التراث النقدي عند العرب القدماء. ويقابل هذا التوجه الباحث عن مفاهيم ونظريات عربية صميمة في نقد الشعر، توجه ثان حاول رصد هذا النقد من خارجه. ونعني بذلك التيار الذي أرخ للنقد والبلاغة العربيين على أساس أنهما استجابة مباشرة لكتاب الشعر وكتاب الخطابة اللذين نقلا إلى العربية في القرن الثالث والرابع للهجرة. ويتمثل هذا التيار بشكل سافر عند الدكتور شكري عيّاد في كتابه: كتاب أرسطو طاليس في الشعر وأثره في البلاغة العربية، والدكتور إحسان عباس في كتابه: تاريخ النقد الأدبي عند العرب.

وإذا كانت هذه المقدمة لا تتسع لتناول هذين الكتابين بالدراسة المفصلة، فإن هذا لا يمنع من الاعتقاد بأن التوجه العام الذي يعكسانه إنما هو رد فعل بإزاء التيار السابق الذي بحث عن نظرية عربية

صميمة لدراسة النص الشعري وتقويمه.

إن هذه الدراسات التي ألمحنا إليها ذات توجهات منهجية متعددة ومختلفة. وصلابتها من هذه الناحية خاضعة لكثير من النقاش، خاصة إذا أكدنا على الطابع التاريخي الذي يكاد يكون محركها الأساسي في فهم النص النقدي القديم ووصفه. ولعل في هذا التوجه العام الذي سلكته ما يجعل دراسة د. أمجد تتميز من بينها بمنهج يتجانس معها ويختلف عنها في آن واحد. فهي دراسة تاريخية في القسم الأول منها، ونظرية مفاهيمية في قسمها الثاني. ولذلك فإنه إذا أردنا وصف المنهج العلمي المعتمد فيها بشكل عام، أمكننا القول: إنه منهج حفري ومنمذج. ونقصد بذلك أن القسم الأول سعى إلى معرفة المادة الشعرية التي تاسس عليها النقد العربي القديم، وذلك عن طريق الحفر التاريخي الباحث عن هذه المادة في الببليوغرافيات العربية القديمة والجديدة؛ ثم سعى بعد ذلك إلى التصنيف والتبويب اللذين بنيت في إطارهما المجموعات الشعرية والدواوين المختلفة بناء جديدا، نستطيع أن نقول: إنه بناء وصفي.

أما النمذجة فهي البناء النظري الذي انتظم في إطاره النقد العربي القديم من وجهة نظر الدكتور أمجد. وقد سعى من خلاله إلى فهم هذا النقد ووصفه وتقويمه بدءا بمكونه التصوري للشعر والشاعر، وانتهاء إلى فهمه لموضوع الشعر او المضمون.

إن أبرز ما نلاحظه في هذا المجال هو أن هذا البناء الجديد للنقد العربي القديم بناء قد انتظم وفق مكونات نظرية الأدب. وقد كانت مرجعية الدكتور أمجد فيما يخص هذه النظرية مرجعية متنوعة تستند إلى أرسطو بنحو ما تستند إلى قدامة والآمدي، ولكنها تسعى في الوقت نفسه إلى أن تبرز تصورا شخصيا متميزا للشعر ونقده. ومن هنا تنبع مكوناتها المنمذجة، إذ في الوقت الذي يصف فيه الدكتور أمجد النص النقدي القديم، ويقارنه ببعض النصوص الأوربية في هذا المجال، ثم يستخلص المفهوم النظري الذي ينعكس عبر هذه المقارنة وذلك الوصف؛ ينزاح عن كل ذلك ليؤسس مكونا علميا متحررا من هذه المرجعية الممتزجة، بإمكاننا أن نفهمه اليوم في ضوء كونه جزءا لا يتجزأ من نظرية متكاملة وكافية في وصف الإبداع الشعري. إن ما يميز هذه الدراسة التي عملت على نقلها إلى العربية، هو هذا التصور النظري العام الذي تاسست عليه، والذي لا بد من أن يفيدنا اليوم في التعرف على النقد العربي القديم، وفي مقارنته بالنقد الأوربي، ثم -وهذا هو الأهم من وجهة نظري- في معرفة بناء نظري متكامل، وكاف لدراسة النص الإبداعي وتقويمه، في ضوء تمازج حيوي وفعال قد انصهرت ضمنه ثقافة عربية صميمة، وثقافة أوربية عميقة ودقيقة، ثم جهد علمي متميز في مجال نظرية الشعر ما نزال في أمس الحاجة إليه بقصد تاسيس توازن موضوعي بين تراثنا العربي ومقوماتنا الذاتية، وبين إمكانيات تفتحنا الحضاري وحوارنا مع الثقافات الرائجة في عالمنا المعاصر.

والله الموفق للصواب

مقدّمة هذه الطبعة العربية

هذا الكتاب، في أصله الفرنسي، بحث جامعي تقدّم به مؤلفه إلى جامعة الصوربون في باريس ونال به درجة الدكتوراه بعد مناقشته في اليوم السادس من يناير (كانون الثاني) من عام 1945، في أعقاب انتهاء الحرب العالمية الثانية في أوروبا.

ولم يُقدّر لهذا الكتاب أن يسلك سبيله إلى النّشر إلا بعد عشر سنوات من هذا التاريخ. وهذا بعض ما كتبه المؤلف حين قُدّم الكتاب للطبع عام 1956 ليصدر في سلسلة منشورات المعهد الفرنسي بدمشق التابع لجامعة الصوربون:

«لم يُتحْ لهذا الكتاب ان يرى النور إلا بعد عشر سنوات من مناقشته في الجامعة. وقد رأى المؤلف ان يحتفظ له بصيغته الأصلية، متجنّبا ان يُدْخل على نصّه اي تعديل، مهما كان ضئيلا، او ان يُحيل فيه على كتب أو طبعات صدرت بعد تاليفه.»

وحين أبدى زميلي الكريم الأستاذ إدريس بلمليح رغبته في نقل الكتاب إلى العربية، بعد خمس وثلاثين سنة من نشره بالفرنسية، وافقني على أن نحتفظ هذه المرة أيضا بالصيغة الأولى للكتاب، وإن كنا لم نجد بُدّاً من قبول الإحالة على الطبعات الحديثة لكثير من مصادره ومراجعه، بعد نفاد الطبعات القديمة التي اعتمدت في تاليفه.

وبعد، فقد كُتب هذا البحث في باريس في سنوات الحرب العالمية الثانية المظلمة. وكان مؤلفه يضع جذاذاته ومسوّداته في الحقيبة الصغيرة الوحيدة التي يحملها معه إلى الملجأ كلّما دوّت صفارات الإنذار، إذ كان أثمن ما يملك، بل كل ما يملك. وهكذا فإن في كل فصل من فصول هذا الكتاب، بل في كل ورقة من ورقاته، ذكرى مريرة، أو صورة مُثيرة.

والكتاب، على كونه الآن وثيقة عتيقة، أوّل بحث مُنظّم في بابه. ولم يزل في وسعه ان يفيد المعنيين بدراسة الشعرية العربية القديمة أو بالدراسات المقارنة.

وثقتي بسعة علم الزميل المترجم، وبتمكّنه من اللغتين العربية والفرنسية ثقة لا حدّ لها. فارجو أن يقبل شكري الصادق على ما بذله من جهد ووقت في إعداد هذه الصيغة العربية للكتاب.

أمجد الطرابلسي

رباط الفتح: فبراير (شباط) 1991.

مقدمة الطبعة الأولى بالفرنسية

استيعاب المفاهيم الشعرية لدى النّقاد العرب القدماء، وتتبّع تطوّر هذه المفاهيم في تفاصيلها، موضوع جذّاب في حد ذاته، وجدير بان يستهوي بخاصة منْ غُذيَ بالشعر القديم واحبه منذ نعومة أظفاره. ولعل اختيار موضوع هذا البحث إنما تمّ قبل كل شيء إرضاء لهذا الميل.

لكن الأمر لا يقتصر على هذا الرّضا الذاتي. فإن المعرفة التامّة للشعرية العربية القديمة، وهي ما تزال مجهولة إلا في خطوطها الكبرى، خير عون على كتابة تاريخ الأدب العربي الذي ما يزال في بداية تكوّنه. أليس من المستغرب مثلا أن نحاول كتابة تاريخ الشعر العربي ونحن ما نزال نجهل الكثير من الأصول التي كانت تشرّع لكتابة هذا الشعر؟

ومن جهة ثانية، فإن معرفة المفاهيم الأدبية عند العرب في القرون الوسطى من شانه أن يسُدّ ثُغرة مؤسفة في تاريخ الفكر الإنساني. ذلك أن الإنسان، معجبا كان أو غير معجب بالحضارة العربية الإسلامية، لا يستطيع أن ينكر حقيقة أن تاريخ هذه الحضارة يشغل مكانة ممتازة في تاريخ البشرية من القرن السابع إلى القرن الرابع عشر. إننا لا نستطيع ان نقنع اليوم بهذا الحكم المبتسر الذي أصدره برونتير(1) حين قال: «ثقتي ضئيلة في النقّاد العرب(2)». قد نجد لهذا الناقد عذرا في أنه لم يكن مطلعا على كتابات هؤلاء النقاد. وإذا افترضنا أنه كان يعرف منها شيئا قليلا عبر دراسات بعض المستشرقين، فإن هذا الشيء القليل لم يكن كافيا ليجعله يتخلص من الآراء المسبقة المتوارثة التي كانت تُفْسد في الغرب منذ عصور طويلة، إفسادا قد يكون لا شعوريا، كثيرا من الدراسات المتعلقة بالعرب والإسلام.

نعم، لقد ظهرت من بعد ذلك دراسة ترمي إلى جعل الباحثين من غير العرب يعدلون عن هذه الآراء المسبقة، وأعني بها أطروحة الأستاذ أحمد ضيف باللغة الفرنسية: «محاولة في دراسة الغنائية والنقد الأدبي عند العرب». ولقد كان الأستاذ ضيف يستكشف ببحثه هذا أرضا ما تزال مجهولة. ولربما

(1) ناقد فرنسي تـ. 1906.

(2) الموسوعة الفرنسية الكبرى، ج 13، ص 413، العمود: 2.

كان في وسع بحثه ان يُحقّق أكثر مما حقق، لو كان موضوعه أقلّ اتّساعا، وكانت حدوده أكثر وضوحا. ولم يكن للباحث بدٌّ، وموضوعه كما وصفنا، من أن يُغفل عددا من الدراسات النقدية القديمة، وأن يكون تفحُّصه لبعضها الآخر تفحّصا عجلا مدعوما أحيانا بأحكام قطعيّة مسرفة في القطع.

ومع هذا فإنّ هذه الدراسة تُمثّل أول جهد جدّي في بابها. ويكفي صاحبها فضلا أنه كان أول من وجّه الانتباه نحو موضوع ذي أهمية جوهرية لكتابة تاريخ الأدب العربي.

ولكي نتجنّب الوقوع في المحذور نفسه، اقتصرنا في بحثنا هذا على وجه واحد من وجوه الدراسات الأدبية عند العرب، وهو النقد الشعري. وإن مما يزيد دراسة الشعرية العربية قيمة أن الشعر يحتل في عصور الأدب العربي الأولى مكان الصدارة. فقد ظل الأدب العربي حتى نهاية القرن الهجري الثاني أدبا منظوما قبل كل شيء. ويضاف إلى هذا أن الشعر العربي القديم يتصف بصفات تكاد تكون خاصة به، وأنه من العسير تذوّقه أو تقويمه مترجما إلى لغة أخرى. فلعل دراسة المفاهيم الشعرية عند العرب توصلنا إلى تفسير ثوابت شعرهم وإلى فهم العوامل التي هيمنت على كتابتهم الشعرية وجعلتها تنصبُّ في قوالب محددة.

ومن جهة ثانية فإنه ليس في وسع محاولة واحدة أن تَتَبّع الشعرية العربية القديمة في مختلف مراحلها. ولهذا السبب اقتصر هنا على دراسة نشأتها وتطورها خلال أكثر حقبها ازدهارا، وهي الحقبة الممتدة من أواخر القرن الهجري الثالث (التاسع للميلاد) إلى ظهور ابن رشيق المتوفى سنة463 هـ (1071م). ولا حاجة هنا إلى تعداد أسباب هذا الاحتياط فهي بيّنة.

□ □ □

وبعد، فإن هذا البحث ذو طموح مزدوج: خدمة الأدب العربي، وأن يضع بين أيدي المتخصّصين في الأدب المقارن دراسة قد تزودهم بما يحتاجون إلى معرفته مما يتعلق بالشعرية العربية القديمة طوال القرون الذهبية الثلاثة لتاريخهم الشعري.

أمجد الطرابلسي

باريس، يناير (كانون الثاني) 1945.

القسم الأول

تَارِيخُ نَقْدِ الشّعرِ عِنْدَ العَرَب

الفصل الأول

النّقد الشّفوي في القرْن الأوّل والثّاني للهجْرة

من الضروري، قبل التصدي لموضوع هذه الدراسة بمعناه الصحيح، أن نلقي نظرة على نقد الشعر قبل القرن الثالث للهجرة (9م). إننا لا نستطيع أن نثبت أو ننكر جملة، جميع ما يروى عن الحركة النقدية قبل ابن قتيبة. فلقد وصلتنا «الانطباعات» المنسوبة إلى الشعراء واللغويين والمهتمين بالأدب في القرنين الأولين للإسلام بالمئات. ولكننا لسنا دائما في وضع نميز ضمنه بين الصحيح منها والزيف، إذ غالبا ما تتناقض الآراء المنسوبة للشخص الواحد. نعم، من الممكن أن تكون أقوال عديدة قد أضيفت إلى رجالات هذه المرحلة، ومع ذلك فمن المحتمل جدا أن يتناقضوا مع أنفسهم بكثرة، ودون أن يشعروا بذلك في أغلب الأحيان. إنهم كانوا يرتجلون أحكامهم الذاتية شفويا خلال محاورات ثنائية أو بمحضر تلامذتهم. وقليلا ما كانوا يشعرون بمسؤوليتهم عن هذه الآراء الشفوية، اللهم إلا من كان منهم شديد التدقيق. ولربما بدا لهم أن الكتاب يلزم صاحبه أكثر من الحوار. قال أبو حاتم السجستاني(1)، وهو على العموم من الرواة الموثوقين: «سمعت الآصمعي عبد الملك بن

(1) أبو حاتم سهل بن محمد السجستاني، لغوي وناقد بصري، توفي حوالي سنة 252 / 866. انظر: د.م.إ ـ ط: ف ـ ج. 1 ـ ص 323. و.ت.ا.ع. ـ ج: 2 ـ ص: 159.

قريب غير مرّة يفضّل النابغة على سائر شعراء الجاهلية . وسألته آخر ما سألته قبيل موته : من أول الفحول؟ قال : النابغة . ثم قال : ما أرى في الدنيا لأحد مثل قول امرىء القيس :

وقَاهم جدُّهم ببني أَبِيهــم وبالأَشْقَيْنَ ما كان العقــابُ

قال أبو حاتم : فلما رآني أكتب كلامه فكّر ، ثم قال : بل أوّلهم كلّهم في الجودة امرؤ القيس ، له الحظوة والسبق ، وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه(2)» .

وهكذا كان من الضروري أن يسجّل التلميذ كلام أستاذه ليروّي هذا الأخير فيما يقول . وبالإضافة إلى ما تقدم ، فما أكثر الآراء المتناقضة وما أشدّ التهاون في أمرها! فلقد أكّد الحطيئة(3) يوما ما تفوّق زهير على سائر الشعراء(4) ، ولكنه فضّل في يوم آخر أبا دؤاد الإيادي(5) . وهو ما فعله جرير(6) ، إذ قدّم مرة زهيرا على جميع أضرابه(7) ، ومنح الصّدارة مرة أخرى للنابغة(8) . فمن المغامرة إذن أن يراد تحديد آراء كل «ناقد» ينتمي إلى هذه الفترة الغامضة ، مادامت هذه الأقوال المأثورة لم تدرس بعد بدقّة ، وهو أمر صعب التحقّق لاشك . ويظل من المحتمل بعد ذلك أن هذه الوفرة في الرواية ، رغم عدم التلاحم الذي يغلب عليها ، توحي بنشاط نقدي معيّن نستطيع أن نستشف خطوطه العامّة .

يبدو أن نقد الشعر قد استهوى العرب منذ الفترة الجاهلية . ومن السهل فهم هذا الشغف بالشعر ، إذا أدخلنا في اعتبارنا اعتزاز القبيلة بارتفاع قدر شاعرها ، وبالدور الذي يؤديه هذا الشاعر بوصفه مدافعا عن عشيرته(9) . وقد ظهر هذا النشاط النقدي ــ فيما يبدو ــ داخل الأسواق الموسمية ، حيث تجتمع القبائل لممارسة تجارتها ، وللتباهي بشرفها أيضا .

(2) فحولة الشعراء ــ الأصمعي ــ ص: 9.

(3) أبو مليكة جرول بن اوس الملقب بالحطيئة ، شاعر قديم ، اشتهر خاصّة بهجائه المقذع ، وتوفي حوالي سنة 30 / 650 ــ انظر : د . م . إ ــ ج : 7 ص470 . و: ت . ا . ع ــ ج . 1 ــ ص 168 .

(4) الشعر والشعراء لابن قتيبة ــ ص 143 ــ 144 .

(5) المصدر نفسه ــ ص 238 .

(6) جرير بن عطية بن الخطفى ، من اشهر شعراء الهجاء في ق 1 للاسلام ، توفي حوالي سنة 110 / 728 ــ انظر : د . م . إ ــ ج :6 ــ ص 371 . و: ت . ا . ع ــ ج :1 ص 215 .

(7) الشعر والشعراء لابن قتيبة ــ ص 138 .

(8) الجمهرة ص 97 .

(9) انظر Le monde musulman et byzantin 6 2 3 - ، ورسالة بشر فارس ص: 51 ــ و ص: 160 ــ 162 ــ وانظر ايضا العمدة ج . 1 ص 65 .

فيأتي الشعراء كذلك لينشدوا قصائدهم الجديدة ويشاركوا في مباريات شعرية(10). وكان فحول الشعراء والمشهورون منهم هم الذين يشرفون على هذه المباريات باعتبارهم حكّاما. وتقفنا الرواية على أن النّابغة كان حكما في سوق عكاظ الشهير(11). ونعرف بالإضافة إلى ذلك أن الفترة الإسلامية شهدت هي أيضا أسواقها الأدبية، وأن المربد مثلا ظلّ لمدّة طويلة مفخرة الأوساط الأدبية في البصرة(12).

لقد كان نقد الشعر في بداياته ذاتيا وجازما، يعقد أصحابه موازنات ويصدرون أحكاما دون أن يتجشموا عبء تعليلها. وكان الحكمان النموذجيان هما: أكبر الشعراء من قال البيت الفلاني(13)، وأجود بيت لم يقل مثله أي شاعر في الغرض الفلاني(14) هو... . إنه نقد انطباعي صرف، خاضع لظروف صاحبه، ومتأثر على الخصوص بآخر شاعر استمع إليه الناقد أو قرأه.

«أنشد مروان بن أبي حفصة يوما جماعةً من الشعراء، وهو يقول في واحد بعد واحد: هذا أشعر الناس! فلما كثر ذلك عليه قال: كل الناس أشعر الناس!(15)» ولعله كان مصيبا في موقفه هذا، إذ أن معظم الشعراء اعتبروا ذات يوم أشعر الشعراء(16)، وكذا كلّ الأبيات الجيّدة تقريبا حكم عليها بأنها أجود الأبيات في معانيها(17)، وهو ما نتج عنه بعد حين القول المأثور «أشعر الناس من أنت في شعره ...(18)».

وأخذت الأحكام بعد ذلك تدعم شيئا فشيئا بأدلّة مختلفة القيمة.

«كان ذو الرّمة ينشد في سوق الإبل شعره الذي يقول فيه:

عذبتهن صيدحُ

(10) راجع دم إ ـ ط ف : ج: 3 ـ ص 1040 ــ مقالة: عكاظ ومقدمة ابن خلدون ج: 3 ـ ص 484.
(11) راجع الأغاني ــ ج. 11 ص6.
(12) راجع ضحى الإسلام ج. 2 ـ ص80 فما بعد.
(13) ترد أمثلة هذه الأحكام بكثرة في جميع كتب النقد والأدب. وانظر نماذج منها في الشعر والشعراء لابن قتيبة ص 133 / 134 وص 138 / 139.
(14) انظر أمثلة لذلك في المصدر السابق ص 65 ـ 66، وفي العمدة ج. 2 ص 120 ـ 121.
(15) راجع العمدة ج. 1 ـ ص 90.
(16) الجمهرة ص 97.
(17) العمدة ج. 2 ـ ص 120 ـ 121.
(18) المصدر نفسه ج. 1 ـ ص 90.

فجاء الفرزدق فوقف عليه، فقال له: كيف ترى ما تسمع؟ قال: ما أحسن ما تقول! فقال: فما بالي لا أذكر مع الفحول؟ قال: قصّر بك عن غاياتهم بكاؤك في الدّمن وصفتك للأبعار والظعن ... (19)». ومعنى هذا أن الشاعر الكبير إنما هو الذي يطرق بيسر جميع الأغراض الشعرية.

إن جودة البيت الواحد لم تعد كافية لتفسير ما يفضّله النّاقد، الذي أصبح يبني حكمه على أساس من تقويم أثر الشاعر في مجمله. وقد كان الخليفة عمر (11 - 23 هـ -632 -644م) أحد الأوائل الذين تنسب إليهم أقوال نقدية تبين هذا التّطور الموفّق على بساطته: يروى أنه قال يوما لابن عبّاس(20):

«أنشدني لشاعر الشعراء الذي لم يعاظل بين القوافي ولم يتتبّع وحشيّ الكلام. قال: من هو ياأمير المؤمنين؟ قال: زهير. فلم يزل ينشده إلى أن برق الصبح(21)».

وهناك إجماع إلى جانب هذه الأقوال التي يروونها عنه على أنه كان من أحسن العلماء بالشعر. (22)

وقد استمرّ هذا المنحى شبه الموضوعي يزداد قوّة طيلة القرنين الأولين للإسلام. بل يبدو أنه قد سيطر على النقد في القرن الثاني للهجرة، يساعده في ذلك جهود علماء النحو واللغة. ويجدر بنا أن نذكر في هذا المجال ثلاثة أعلام يستحقون أن ننوّه بهم تنويها خاصّا هم: أبو عمرو بن العلاء(23)، وأبو عبيدة(24)، والأصمعي(25). إذ يظهر أن هؤلاء اللغويين الثلاثة البارزين، الذين تميّزوا بذوق أدبي لاريب فيه، كان لهم تأثير حاسم في توجيه النقد الشعري، وقد ظلّوا لمدّة طويلة المصادر الأساسية للمؤلفات التي ظهرت

(19) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص 524.

(20) عبد الله بن عباس، ابن عمّ النبي (ص)، اشتهر خاصّة برواية الحديث وتفسير القرآن. توفي حوالي سنة 68/ 688

(21) راجع الشعر والشعراء لابن قتيبة ص 143.

(22) البيان والتبيين للجاحظ ج. 1 ص 239 ـ 241.

(23) أبو عمرو زبّان بن العلاء بن عمّار المازني، أحد مؤسسي علوم اللغة عند العرب، توفي سنة 154 / 770 ـ انظر: د.م.إ ـ ج. 1 ـ ص 384. و: ت.أ.ع ج. 2 ص 129.

(24) أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي، لغوي وعالم بصري شهير، توفي حوالي سنة 210 / 825 ـ انظر د.م.إ ج. 1 ـ ص 376ـ و: ت أ ع ـ ج. 2 ص 142.

(25) عبد الملك بن قريب الأصمعي، من أبرز علماء اللغة البصريين، والحجة التي غالبا ما يستند إليها المؤلفون العرب. توفي حوالي سنة 213 / 828 ـ انظر: دم إ ـ ج. 2 ـ ص264 و: ت اع ـ ج. 2، ص174.

بعدهم. ثم إن ازدهار علوم اللغة ساعد على بزوغ نوع جديد من النقد، هو نقد النصوص أو النقد اللغوي، الذي يعتبر «عمدة ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها في النقد الأدبي(26)». والمقصود به تفحّص النصّ، وتقويم الفاظه ثم تبين معانيها الحقيقية. ويبدو أن هذا النقد قد شغل الأصمعي على الخصوص. فقد أخذ على النابغة مثلا ذكره لـ«الغوادي» في قوله:

مشي النساء الغوادي تحمل الحزُما

مفضلا عليها لفظة «الروائح» لأن النّساء إنّما يأتين في المساء بالحطب الذي جمعنه خلال النهار(27).

كما أنه تعرّف في أحد أسفاره التوثيقية بالصحراء على أن الموقع الذي أسماه زهير «ركاكا» إنما هو في الواقع «ركّ»، فاستنتج ان الشاعر حرّف الكلمة لضرورة الوزن والقافية(28). ثم إنه أخذ على عديّ بن زيد استعماله لفظة «فاره» صفة للفرس؛ في حين أن هذه الصفّة لا تستعمل إلاّ في صفة البغل أو الحمار(29). وقد يلفت الانتباه بشكل خاصّ ميل النقد منذ نشأته إلى تقويم الشعراء بعد تصنيفهم إلى فئات، وكثيرا ما كان يصنف الشعراء مجموعات تتكوّن كل واحدة منها من ثلاثة أفراد:

«قال أبو عبيدة: أشعر الناس أهل الوبر خاصّة، وهم: امرؤ القيس وزهير والنابغة ... وفي الطبقة الثانية: الأعشى ولبيد وطرفة(30)».

وقال أيضا:

«واتّفقوا على أن أشعر المقلين في الجاهلية ثلاثة: المتلمس، والمسيّب بن علس، وحُصين بن الحِمام المرّي(31)».

وقد تمّت دراسة الشعراء الإسلاميين أيضا على أساس من هذا التّقسيم الثلاثي، فكان جرير والأخطل والفرزدق أشهر الفئات الثلاثية. وهنا يجوز لنا أن نتساءل عمّا إذا لم يكن العكس هو ما حصل فعلا، أي إذا لم يكن هذا الثالوث الإسلامي الشهير هو الذي قاد

(26) راجع: تطور الاجناس الادبية L'évolution des genres p.38.
(27) راجع الشعر والشعراء ص168.
(28) راجع المصدر نفسه ص152.
(29) المصدر نفسه ص230 ـــ وفي وصف الفرس تستعمل صفة «الجواد» للدلالة على المعنى نفسه.
(30) راجع الجمهرة ص 97.
(31) راجع الشعر والشعراء لابن قتيبة ص 648.

النقاد إلى دراسة القدماء بعد تصنيفهم إلى مجموعات تتألف كل واحدة منها من ثلاثة شعراء(32).

ولاشك أن عملية التقسيم هاته قد يسّرت مهمّة النقد الذي يجنح إلى المقارنة، وإلى إقامة الموازنة بين شعراء ينتمون لحقبة زمنية واحدة. يروى عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال:

«سئل الأخطل: أيكم أشعر؟ قال: أنا امدحهم للملوك وأنعتهم للخمر والحمر -يعني النساء - وأما جرير فانسبنا وأشبهنا، وأما الفرزدق فافخرنا(33)».

وقال ابن سلاّم:

«سألت بشّارا العقيلي عن الثلاثة(34) فقال: لم يكن الأخطل مثلهما، ولكن ربيعة(35) تعصبّت له وأفرطت فيه. فقلت: فجرير والفرزدق؟ قال: كان جرير يحسن ضروبا من الشعر لا يحسنها الفرزدق. وفضّل جريرا عليه(36)».

ثم إن عملية التصنيف هذه أدّت بالضرورة إلى عقد الموازنات بين مجموعات تنتمي إلى عصور مختلفة:

«كان أبو عمرو بن العلاء يقول: نظير الأعشى في الإسلام جرير، ونظير النابغة الأخطل، ونظير زهير الفرزدق(37)»

وكانت المجموعات تتألف أحيانا من أربعة شعراء عوضا من ثلاثة. قال الأصمعي:

«كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعنترة إذا كلب(38)».

إن هذا الاتجاه نحو تصنيف الشعراء إلى مجموعات، والحكم عليها في ظلّ هذا

(32) لقد ظلّ هذا المنحى مستمرا إلى ما بعد هذه الفترة إذ عقدت مقارنة ثلاثية بعد حين بين أبي نواس وبشار ومروان، وكذا بين أبي تمام والبحتري والمتنبي (راجع رسالة بلاشير ص 275). وقد تعوّدنا في العصر الحديث ايضا ان نوازن بين شوقي ومعاصريه حافظ إبراهيم وخليل مطران.

(33) راجع الشعر والشعراء لابن قتيبة ص 467.

(34) يتعلّق الأمر ايضا بالثالوث: جرير والأخطل والفرزدق.

(35) قبيلة الأخطل.

(36) طبقات فحول الشعراء ص 374 تحقيق محمود محمد شاكر الطبعة الأولى 1974.

(37) المصدر نفسه ص 66.

(38) راجع الجمهرة ص 70. وفي الطبعة الجديدة بتحقيق البجاوي: «... وعنترة إذا غضب». هذا ولا اختلاف في المعنى بين «كلب وغضب». ت.

التصنيف أصبح ركيزة من ركائز المؤلفات اللاحقة التي دار موضوعها حول طبقات الشعراء. ويعتبر كتاب ابن سلاّم الجمحي الذي سنتحدث عنه فيما بعد، والذي رتّب فيه الشعراء أربعة أربعة، أحسن نموذج لهذه المؤلفات.

❑ ❑ ❑

تلك هي الخطوط العامّة لنقد الشعر قبل المرحلة التي هي الموضوع الحقيقي لهذه الدراسة. لقد ورث النقد المدوّن عن العصر الجاهلي وعن القرنين الأوّلين للإسلام كلّ هذا التراث الشفوي الغزير الواعد والبسيط الساذج. وهو إرث سيحافظ عليه ورثته المباشرون أشدّ المحافظة وسيحترمونه ويؤمنون به ويقدسونه، وقليلا ما يعارضونه؛ وسيحرصون على أن يُحلّوا بشواهده مؤلفاتهم النقدية. غير أن هذا التراث لم يكن من الممكن أن يكتفى به. ذلك أن الحركة العلمية اتخذت في القرن الثالث للهجرة مسارا جديدا. إنها أعظم مرحلة في تاريخ الكتاب العربي، شهدت ظهور أمّهات كتب الأدب، وابرز المجموعات الشعرية، وبواكير المؤلفات النقدية. والكتاب لا محالة يجعل التفكير رصينا، في حين أن التلقين الشفوي حائر ومفتقر إلى التناسق. ومعناه أن المنهج سيتغلب شيئا فشيئا على الاضطراب والإهمال. وهكذا نجد أنفسنا، منذ القرن الثالث الهجري، إزاء أعمال متقنة في مجملها، تخضع لتصميم محكم وتصاغ بدقّة. وهو ما يسّر مهمّة المؤرخ، إذ يزوّده بوثائق صحيحة، ويمكّنه من استنباط نتائجه، بالاستناد إلى حجج صلبة ومتماسكة.

ولذلك فإننا سنخصص الفصل التالي من هذه الدراسة لمراجعة المؤلفات التي اهتمت بنقد الشعر العربي، خلال الفترة الممتدة من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة (9 – 11م)؛ وكذا لدراسة بعض ما وصلنا من هذه المؤلفات وتلخيصه.

الفصل الثاني

تدْوِينُ الشّعْر العَرَبيّ

المعلَم الأوّل

أ ـ حركة النقل :

إذا كانت «الحاجة التي شعر بها رجال عصر النهضة إلى أن يتبينوا موقعهم ويتلمّسوا سبيلهم وسط كلّ ما عثروا عليه من كنوز الماضي المبهمة(1)» سببا من أسباب تفتّح النقد الحديث في أوروبا، فإن ذلك هو ما حدث أيضا بالنسبة للنقد العربي القديم، إذ كان من أسباب ازدهاره، حاجة رجالات القرنين الثاني والثالث للإسلام (8 ـ 9م) إلى التعرّف من جديد على الشعر الجاهلي القديم الذي اتّسم بالجودة، وهدّده الضّياع بعد قرنين اتّسما باضطرابات بالغة العمق.

لقد انشغل هؤلاء على الخصوص بتوثيق الألفاظ القديمة وتحديدها، في وقت هجر فيه جزء من هذه الألفاظ التي أسعفتهم كثيرا في دراسة النّص القرآني، وهو الذي تغرف منه

(1) Brunetière: L'évolution des genres p.38

الحضارة الجديدة. إن دراسة هذا النصّ المقدس هي ــ بلا ريب السبب الأول في هذا الارتداد نحو الماضي. ومع ذلك فمن الثابت أنه تولّد فيما بعد عن هذه الحاجة الدينية ــ بحث جادّ لا يراد من ورائه إلاّ خدمة هذا التراث نفسه. إنهم كانوا يشعرون بالحاجة إلى اكتشاف آثار فترة قريبة وبعيدة منهم في آن واحد، كما يشعرون بالحاجة إلى تذوّق هذه الآثار والمحافظة عليها. إن الشعر القديم الذي يعتبر ــ بحق ــ وثيقة قديمة لتدبّر القرآن وتفسيره كان في الوقت نفسه مجدا من امجاد السلف، في نظر الأجيال الجديدة. وإننا لندين لمبادرة المنصور، الخليفة العباسي (136 ـ 158 / 753 ـ 774) بمختارات المفضل(2) الشهيرة، التي انجزت في سبيل تربية ابنه المهدي، والتي تعتبر أقدم ما نمتلكه من مختارات شعرية(3).

ولهذا السبب بُدىء منذ مرحلة مبكّرة بجمع هذا التراث المتفرق، فابدى علماء اللغة والرواة في هذا المجال جهودا جدّ محمودة، وإن لم تسلم من بعض المآخذ. لقد كانوا يجوبون الصحراء باعتبارها معقل المآثر القديمة ليجمعوا الشعر واللفظ القديمين هناك، حيث ما يزالان يمارسان حياتهما، ثم يرجعون منها راضين عن اكتشافهم الذي يبعث الفرح في الأوساط الأدبية بالحواضر. ولا حاجة بنا في هذا المقام إلى التأكيد على الطرق التي اتبعها هؤلاء الرّواد في بحثهم عن الماضي، وإلى فحص أصالة الوثائق التي جمعوها في ضوء هذه الطرق، لأن غيرنا أنجز ذلك بما فيه الكفاية(4). إن ما يهم هذا العمل أساسا هو معرفة مدى مشاركة أصحاب المجموعات الشعرية في تطوّر نقد الشعر، وإلى أيّ حدّ نجحوا في إنقاذ الشّعر القديم من ضياع مؤكّد كان سيؤول إليه لولا حركتهم الإحيائية الجادّة.

إنه لا يمكن أن يوجد نقد شعري مّا، وجودا حقيقيا، قبل أن تكون الموادّ التي يجب أن تسعفه في مجال البحث قد تحددّت. ربما يكون الحكم على شاعر معيّن من خلال بيت واحد كافيا لإرضاء فضول علمي في مرحلة النشوء، ولكنه غير كاف إطلاقا بالنسبة لنقد رصين يجب بادىء ذي بدء أن يدرس إنتاج الشاعر برمّته. ولذلك فإن العلماء الرواة، حين أذاعوا في الناس ما استطاعوا إنقاذه من الآثار القديمة، قد يسّروا فيما بعد مهمّة النّقاد. وهو

(2) المفضّل بن محمد بن يعلى الضبي، راوية للشعر القديم مشهور، ومؤلف المفضليات، توفي حوالي سنة 169 / 784.

(3) راجع الأمالي لأبي علي القالي: الذيل ص 130 ـ 132.

(4) راجع دم إ: مقالة حماد الراوية ج8 ــ ص63 و: م المفضل ط: ف ـ ج3 ـ ص 667 وكذا ضحى الاسلام لاحمد أمين ج. 1 ـ ص296 فما بعد. و ج. 2 ـ ص 271 فما بعد.

ما شكّل النتيجة غير المباشرة لجهودهم. لكنّ النتيجة المباشرة لهذه الجهود تمثلت في تنشيط النقد اللغوي. وذلك لأن الاندفاع إلى جمع الشعر صادف منذ القرن الثاني للهجرة اندفاعا مماثلا في مجال علوم اللغة، فكان الشعر القديم من جهة، يمنح اللغويين النصوص التي لا يمكن الاستغناء عنها في أعمالهم؛ وفي الشواهد التي تعتبر - بأعدادها الكبيرة - حجّة في النحو واللغة مثال دال على هذا التآزر. وكان التطوّر الذي حققه علم اللغة من جهة أخرى، يمكن العلماء الرواة ــ إلى حد مّا ــ من تحقيق النّصوص القديمة ونقدها. ومثال ذلك قول الحارث بن حلّزة(5):

عَنَتاً باطلا وظلما كما تُعْـ ـتَرعن حَجْرة الرَّبيضِ الظباء(6)

فعوضا من: تعتر (أي: تذبح وتقدم للآلهة)، قرأ الأصمعي: تعنز (أي: تضرب بالعنزة، وهي عصا فيها سنان).

ويمكننا أن نفهم هذا الاختلاف بسهولة حين نذكر بأن الإعجام لم يكن شائعا في هذه الفترة. ولا شك أن اللغويين هم الذين صححوا رواية الأصمعي، فأرجعوا البيت إلى صورته الأصلية التي تبدو أرجح الروايتين(7).

وبالإضافة إلى ذلك فإن صدق بعض الرواة كان منذ البداية موضع الشك، فقوبلت بضاعتهم بتحفّظ خاصّ. قال ابن الأعرابي:

«سمعت المفضّل الضبّي (8) يقول: قد سلّط على الشعر من حماد الراوية(9) ما أفسده فلا يصلح أبدا. فقيل له: وكيف ذلك؟ أيخطىء في رواية أو يلحن؟ قال: ليته كان كذلك! فإن أهل العلم يردّون من اخطأ إلى الصواب. ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها ومذاهب الشعراء ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره

(5) الحارث بن حلزة اليشكري، شاعر جاهلي يعد من أصحاب المعلقات.

(6) كان العربي في الجاهلية ينذُرُ بان يذبح لآلهته عددا معينا من غنمه حين يتحقق مبتغاه. وغالبا ما كان يتردد عندما تستجاب أمنيته في أن يفي بنذره، فكان يضحي بدلا من الغنم بعدد مساو من الظباء التي يصطادها، يتقرّب بها إلى الآلهة. اللسان (عتر).

(7) استشهد بهذا المثال احمد امين في ضحى الإسلام ج. 2 ص 261. وانظر امثلة اخرى في الصفحة نفسها وفي ص 273.

(8) انظر ما سبق هـ: 2.

(9) حماد بن سابور بن المبارك الملقب بالراوية، راوية للشعر القديم مشهور، جمع من بين ما جمع، المعلقات، وكان صدقه موضع شك كثير من النقاد. انظر دم إ - ج 8 - ص 63.

ويحمل ذلك عنه، فتختلط أشعار القدماء. ولا يتميّز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد، وأين ذلك؟(10)» ومن المؤكد أن الخبراء بالشعر لم يستطيعوا الكشف عن جميع ما نُسب إلى غير قائله، إذ لم تكن بحوزتهم -كما هو الأمر بالنسبة لعلماء عصر النهضة- النصوص الأصلية التي يرجعون إليها، للتمييز بين الصحيح والزائف. ذلك أن المحافظة على ما تبقى من شعر عربي قديم إنما تمّت عن طريق الذاكرة. فكان على النّقاد إذن أن يرضوا بما ينقل إليهم. لكنّ رضاهم لم يشمل كلّ ما نقل إليهم بدون استثناء، بل تردّدوا منذ البداية ــ كما رأينا ــ في الثقة ببعض ما يؤكد الرواة أنه من صميم الشعر القديم، واعتبروا كل راوية يعمل على تكثير كمّية جمعه بمحض ابتكاره واضعا. ولذلك نستطيع القول ــ من وجهة النظر هاته أيضا ــ بأن تدوين الشعر زوّد النقد بحقل يستطيع من خلاله إبداء نشاطه.

لقد تمّت المحافظة على الشعر القديم في خمسة أشكال:

1 ـ الدواوين التي يخصّ كل واحد منها شاعرا بمفرده.

2 ـ المجموعات من المختارات الشعرية التي تتضمن كلّ مجموعة منها قصائد أو مقطّعات منتخبة من آثار عدد كبير من الشعراء.

3 ـ المجموعات الشعرية التي تتضمن آثار شعراء ينتمون إلى قبيلة واحدة.

4 ـ مؤلفات بعنوان: طبقات الشعراء، أو: أخبار الشعراء، أو: الشعر والشعراء أيضا، حيث يرفق اختيار موجز من إنتاج كلّ شاعر ببعض أخبار عن حياته، وجملة انطباعات عن قيمة شعره.

5 ـ مؤلفات الثقافة الأدبية العامة، التي تتضمن ــ من بين ما تتضمن ــ أخبارا متفرقة عن الشعراء ونماذج من أشعارهم.

إننا لَنَدْهَش، ونحن نتصفّح فهارس الكتب التي ألفت فيما بين القرن الرابع والسادس للهجرة (10 – 12م) من هذا الاندفاع نحو تدوين الشعر الذي استحوذ على جميع الأوساط الأدبية منذ نهاية القرن الثاني للهجرة. ولكن حدود هذه الدراسة أضيق من أن نستطيع معها إعطاء معلومات مفصّلة عن جميع الآثار التي ألفت آنذاك في هذا المجال. وسيجد القارىء فيما يلي قوائم مرتبة وفق التّسلسل التاريخيَ، ولكنّها قوائم لا تتضمن

(10) معجم الأدباء ج. 10 ص 265.

سوى مؤشرات لا يمكن الاستغناء عنها. وستردف كل -قائمة حين يكون ذلك ممكنا- بدراسة بعض الآثار المذكورة فيها والتي يبدو أنها ذات فائدة خاصّة. إنها لوائح بعيدة من أن تكون شاملة، إذ لابدّ لتكون كذلك من قراءة دقيقة لجميع معاجم التراجم وفهارس الكتب عند العرب، وتبقى النتيجة بالرغم من ذلك بعيدة من أن تكون مرضية. ولعل المستقبل يفرض إتمام هذه القوائم التي لاتهمّنا هنا إلاّ بشكل غير مباشر. ويظلّ بروكلمان ــ الذي قام في كتابه: تاريخ الأدب العربي بجرد مكتبة هذا الأدب ابتداء من أصوله وإلى حدود عصرنا ــ مصدرنا الأساسي في هذا الفصل. وجدير بالذكر في هذا المجال أن ما يشغل بروكلمان إنما هو الآثار الموجودة، مطبوعة كانت أو مخطوطة.

إنه لايهتمّ تقريبا بالمؤلفات التي ما يزال العثور عليها متعذرا. وهي مؤلفات لا يستطيع هذا العمل تجاهلها، مادام يرغب في إبراز الحركة النقدية في مرحلة يبدو أن أكبر قدر من مؤلفاتها قد ضاع. ولذلك فإننا لجأنا في وضع قوائم هذه المؤلفات إلى معاجم الكتب العربية، وخاصّة منها كتاب «الفهرست» الذي ألّف في أواخر القرن الرابع للهجرة. والذي يعتبر أقدم هذه المعاجم وأكثرها قيمة بسبب هذا السبق التاريخي.

ب ـ الدواوين الفردية:

لقد كانت جهود صانعي الدواوين مثمرة إلى حدّ استطاعوا معه إنقاذ جزء غير هيّن من إنتاج كل شاعر أيقنوا بانه صاحب ذلك الإنتاج فعلا. وقد ضاع أغلب هذه الروايات المبكّرة فضاع معها قسم مهمّ من الشعر القديم. والمؤرخون الذين ياسفون اليوم على هذه الفجوة جديرون أكثر من غيرهم بتقدير ما استفاده النقاد العرب في العصر الوسيط من هذه الثروات التي كانت في متناولهم.

واشهر العلماء الذين دوّنوا آثار الشعراء القدامى هم:

1 ـ أبو عمرو الشيباني(11)، الذي صنع دواوين: امرىء القيس، ولبيد، وتميم ابن مقبل، ودريد بن الصمّة، وعمرو بن معدي كرب، والأعشى، ومتمّم بن نويرة، والحطيئة(12).

11) ابو عمرو إسحاق بن مرار الشيباني، لغوي عربي، كان استاذ ثعلب وابن السكيت والقاسم بن سلام؛ وتوفي حوالي سنة 213 / 828 في الكوفة. انظر ت اع ـ ج. 2 ص 202، و: د. م. إ ـ ج. 13 ص 45.

(12) راجع الفهرست ص 177 ـ 178.

2 ـ الأصمعي(13)، وقد جمع دواوين: امرىء القيس، والنابغة الذبياني، والجعدي، ولبيد، وابن مقبل، وابن الصمّة، ومهلهل، ومتمّم بن نويرة، والأعشى، وأعشى باهلة، وبشر بن أبي خازم، والحطيئة(14). وقد ضاعت كل هذه الآثار الموثقة، ولكنها قد شكّلت بلا ريب نقطة انطلاق لبعض عمليات التّدوين اللاحقة التي نمتلكها اليوم.

3 – محمد بن حبيب(15)، وقد نشر دواوين: امرىء القيس(16)، وزفر بن الحارث، والأقيشر، والصمّة القشيري، ولبيد(17)، والفرزدق، وذي الرّمّة، وجران العود(18). وقد أرفق هذان الأخيران بشرح للقصائد.

4 – الطوسي(19)، وقد روى دواوين: زهير، ولبيد، وتميم بن مقبل، والأعشى، والحطيئة(20).

5 – ابن السكيت(21)، روى دواوين: امرىء القيس، والنابغة الذبياني، والجعدي، ولبيد، وابن مقبل، والأعشى، وبشر بن أبي خازم، والحطيئة(22)، وطرفة(23). وقد اهتمّ إلى جانب ذلك بالشعراء المحدثين، إذ يحدثنا ابن النّديم بأنه روى ديوان أبي نواس(24). والحقيقة أن كل هذه الدواوين قد ضاعت، إلا أن ديوان طفيل

(13) انظر ما سبق: هـ 25 ـ ف: 1.
(14) راجع الفهرست ص 177 ـ 178.
(15) نسابة ولغوي عربي ولد ببغداد، وتوفي حوالي سنة 245 / 680 انظر دم إ ـ ط: ف ـ ج3 ص 42 و ت اع ـ ج. 2 ص 153.
(16) راجع الفهرست ص 177.
(17) راجع معجم الأدباء ـ ج. 18 ص 117.
(18) راجع ت اع ـ ج. 2 ص 154.
(19) أبو الحسن علي بن عبد الله، تلميذ لابن الأعرابي، توفي حوالي منتصف ق 3 هـ، وكان مشهورا في مجال رواية الشعر. انظر الفهرست ص 77.
(20) راجع الفهرست ص 177 ـ 178.
(21) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق، لغوي عربي، ومؤدّب ابناء الخليفة المتوكّل؛ توفي في بغداد حوالي سنة 246 / 860 ـ انظر: دم إ ـ ط: فـ ج. 2 ص 444 و: ت اع ـ ج: 2 ص 205.
(22) راجع الفهرست ص 177 ـ 178.
(23) راجع الخزانة ج: 2 ص 420.
(24) راجع الفهرست ص 182.

الغنوي، وقيس بن الخطيم، وعروة بن الورد(25)، ومزرّد(26)، ما تزال موجودة بروايته وشرحه. ثم إن الأب لويس شيخو قد استفاد من شرح ابن السكيت في نشره ديوان الخنساء(27).

6 - السكري(28)؛ أورد النديم لائحتين مطوّلتين تتضمّنان اسم سبعة وخمسين شاعرا دوّن السكري شعرهم(29). ونكتفي في هذا المقام بالإحالة عليهما. لكنه لابدّ من إضافة دواوين القطامي، والنعمان بن بشير(30)، والشعراء اللصوص(31). ولم يصلنا من هذه المجموعة الغنية إلا أشعار طهمان، أحد هؤلاء اللصوص، وديوان امرىء القيس، وربما ديوان قيس بن الخطيم(32)؛ ثم ديوان جران العود(33)، والحطيئة، مع شرح لهما.

7 - ثعلب (34)؛ وقد دوّن أشعار الأعشى، والنابغة الذبياني، والنابغة الجعدي، وطفيل الغنوي، والطّرّماح(35).

8 - ابن الأنباري(36)، الذي دوّن أشعار الراعي، والنابغة الجعدي، وزهير، والنابغة الذبياني، والأعشى(37). وقد ذكر حاجّي خليفة(38) أن الدواوين الثلاثة الأخيرة أرفقت بشروح وتعليقات.

(25) راجع دم إ ـ ط: ف ج. 2 ص 444.
(26) راجع ت اع ـ ج. 2 ـ ص 207.
(27) نشر في بيروت سنة 1896.
(28) ابو سعيد الحسن بن الحسين، اشهر مدوّني أشعار القدماء. توفي في البصرة حوالي سنة 275 / 888 انظر: دم إ ـ ج. 12 ص 17 و: ت اع ـ ج. 2 ـ ص163.
(29) راجع الفهرست ص 86 وص 178 ـ 179.
(30) ت اع، ج. 2، ص164.
(31) الفهرست ص 86.
(32) راجع: دم إ ـ ج. 12، ص 17.
(33) ديوان جران العود النميري، نشر في القاهرة ـ دار الكتب، سنة 1931.
(34) ابو العباس احمد بن يحيى، إمام مدرسة الكوفة في عهده. توفي في بغداد سنة 291 / 904 ـ انظر: دم إ، ج6، ص201 و: ت اع، ج. 2، ص210.
(35) الفهرست ص210.
(36) ابو بكر محمد بن القاسم، لغوي ومتادب، توفي في بغداد سنة 327 / 939. انظر: دم إ، ج3، ص5. و: ت اع، ج. 2، ص214
(37) الفهرست ص82.
(38) كشف الظنون، ج. 2، ص1042.

وفيما يتعلق بمدوّني اشعار المحدثين، فإن أشهرهم:

1 ـ الصولي (39)، الذي خصّ المحدثين بعناية شبيهة بتلك التي خصّ بها السكّري القدماء، إذ روى دواوين: ابي نواس، وابي تمّام، والبحتري، والعبّاس بن الأحنف، وعلي بن الجهم، وابن طباطبا، وإبراهيم الصولي، وابن عيينة، وابن شُراعة(40)، وابن هرمة(41)، ومسلم، ودعبل(42)، وأبي الشيص(43)، وخالد الكاتب(44) والصنوبري(45)، وابن المعتزّ، وابن الرّومي(46).

وقد وصلنا من هذه المجموعة ديوان أبي تمّام(47) وديوان ابن الرومي(48) وكذا جزء من ديوان البحتري(49).

إن الصّولي رتّب هذه الدّواوين حسب النظام الهجائي للقوافي. وإذا كان هذا الترتيب مفيدا في تيسير البحث عن قصيدة معينة يريدها القارىء، فإنه في مقابل ذلك يخلّ بالعلاقة التّعاقبية التي تساعد على تفسير مختلف قصائد الشاعر، وخاصّة فيما يتعلق بتتبّع تطوّره الإبداعي.

2 ـ عليّ بن حمزة الإصفهاني(50)، الذي يبدو أنه اهتمّ بالمحدثين فقط، إذ لا يذكر له سوى تدوينه لأشعار أبي تمّام(51)، وأبي نواس(52)، والبحتري(53).

(39) ابو بكر محمد بن يحيى، اشتهر خاصّة بعلم الأخبار، وتوفي في البصرة سنة 335 / 946 ـ انظر: دم إ، ج. 14، ص 387. و: ت اع، ج3، ص 51.

(40) الفهرست ص168.

(41) المصدر نفسه ص181.

(42) المصدر نفسه ص182.

(43) المصدر نفسه ص 183.

(44) المصدر نفسه ص190.

(45) المصدر نفسه ص194.

(46) دم إ، ج. 14، ص390.

(47) ت اع، ج. 2، ص75.

(48) د م إ، ج 14، ص 390.

(49) المصدر نفسه ج. 14، ص390.

(50) ابو الحسن علي بن حمزة بن عمارة الاصفهاني، شاعر واديب من إصفهان، توفي في بداية ق 4 هـ ـ انظر: معجم الأدباء ج. 13، ص203.

(51) الفهرست ص190 وكشف الظنون، ج. 1، ص770.

(52) الفهرست ص182 وكشف الظنون، ج. 1، ص774.

(53) الفهرست ص190 وكشف الظنون، ج. 1، ص779.

وقد تبنّى الإصفهاني في جمعه لهذه الأشعار تنظيما مخالفا لما سار عليه الصّولي، فرتّب القصائد تبعا للغرض الشعري الذي تنتمي إليه. وبالرغم من كون هذا الترتيب أقلّ اعتباطا من ترتيب القصائد بحسب قوافيها معجميا، فإنه يخلّ مثله بالعلاقة التعاقبية لإنتاج الشاعر، وهو خلل تضيق به اليوم ذرعا الدراسات النقدية للشعراء الذين رُتّبت دواوينهم على هذا النمط.

وجدير بالذكر أن طريقة الترتيب عند الصّولي هي التي غلبت على تنظيم دواوين كثيرة ما زالت ترتّب في أيامنا هذه حسب التنظيم الهجائي للقوافي.

جـ ـ المختارات الشعرية العامّة:

يمكننا أن نذكر من أصحاب هذه المختارات: المفضل الضّبي(54)، صاحب المفضّليات(55)، والأصمعي(56)، مؤلف الأصمعيات(57)، وكتاب الأراجيز (مختارات شعرية من وزن الرجز(58)، وأبا تمّام(59)، الذي ألّف الحماسة(60)، وقام بوضع اختيار آخر بعنوان: اختيار الشعراء الفحول(61)، وثالث عنوانه: اختيار المقطّعات(62)، ورابع سمّاه: اختيار الشعراء المحدثين(63). ومن بينهم أيضا أبو العميثل(64)، الذي ألّف: الأبيات

(54) انظر ما سبق: هـ2.

(55) نشر في القاهرة سنة 1334 / 1906 في مجلد واحد من جزءين. كما نشر مع ترجمة إلى الانجليزية قام بها شارل ليال سنة: 1918 ـ 21. ثم نشر بتحقيق احمد شاكر وعبد السلام هارون في القاهرة سنة 1361 ـ 1362، كما صدر شرح المفضليات للتبريزي بتحقيق د. فخر الدين قباوة ضمن منشورات مجمع اللغة العربية بدمشق: 4 أجزاء سنة 1971 ـ 1972، وبتحقيق علي البجاوي ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة.

(56) انظر ما سبق: هـ 25 ـ ف1.

(57) نشر في ليبزك سنة 1902 من طرف فيلهلم الورد (وليم بن الورد البروسي) ضمن مجموع أشعار العرب، ج. 1. ونشر بتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون دار المعارف بمصر، سنة 1955.

(58) يملكه بعض الخواصّ في بغداد (د م إ، ج. 2، ص 264).

(59) حبيب بن أوس الطائي، شاعر عربي شهير، تميّز بأصالة حقّة؛ جعلت منه أحد الممثلين الكبار لمدرسة البديع. توفي سنة 231 / 846 انظر: د م إ، ج. 1، ص 320

(60) نشر بشرح التبريزي في القاهرة، م: بولاق، سنة 1296 / 1879 في مجلدين من 4 أجزاء. كما نشر مع ترجمة لاتينية قام بها المستشرق فرايتاغ في بون سنة 1751 وسنة 1828 وسنة 1847 في 3 اجزاء. وانظر في معجم المطبوعات العربية لسركيس (ص297 ـ مقالة أبي تمّام) النشرات الأخرى لهذا الكتاب.

(61) راجع الفهرست ص 190 و: دم إ، ج. 1، ص321.

(62) راجع د. م. إ، ج. 1، ص321 والموازنة للآمدي ج. 1، ص58.

(63) دم إ، ج. 1، ص321.

(64) عبد الله بن خليد، متادب من أصل بدوي. كان مؤدبا لعبد الله، ولد الأمير طاهر بن الحسين، والي خراسان. توفي سنة 240 / 854 ـ انظر الفهرست ص 54 ـ 55.

السائرة (65)، والخزّاز(66)، مؤلف كتاب نوادر الشعر(67)، والسكّري(68)، الذي وضع كتابا بعنوان: الأبيات السائرة(69)، وابن قتيبة(70)، صاحب عيون الشعر(71)، والبحتري(72)، الذي وضع مختارات شعرية أطلق عليها اسم الحماسة(73) أيضا، وهارون المنجّم(74)، صاحب كتاب البارع(75)، وابن المعتزّ(76)، الذي ألّف مختارات في الخمرة وتشبيهاتها بعنوان فصول التماثيل في تباشير السرور(77)، والخالديّان(78)، اللذان ألّفا حماسة المحدثين(79)، وابن فارس(80)، الذي جمع هو الآخر مختارات أطلق عليها اسم الحماسة(81)؛ وأبو زيد القرشي(82) صاحب جمهرة أشعار العرب(83).

(65) انظر الفهرست ص55.

(66) احمد بن الحارث الخزاز، تلميذ للمدائني الأخباري. توفي سنة 256 / 869.

(67) انظر الفهرست ص 117.

(68) انظر ما سبق: هـ 28، ف2، م1.

(69) انظر الفهرست ص86.

(70) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، لغوي مشهور وناقد من بغداد. توفي سنة 276 / 889. انظر دم إ ـ ط: ف ـ ج.2، ص423. و: ت اع ـ ج.2، ص221.

(71) انظر الفهرست ص85 ـ وهو مجموعة شعرية ضخمة في 10 أجزاء كبرى.

(72) أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري، شاعر عربي شهير من ق3 هـ. عاش مدّة زمنية طويلة في بلاط الخليفة المتوكّل. توفي سنة 284 / 897.

(73) نشر مصوّرا عن مخطوط ليدن من طرف جيير ومركليوث، في ليدن سنة 1909. وأعيد نشره في بيروت على يد لويس شيخو سنة 1910.

(74) هارون بن علي بن يحيى المنجم، متادب بغدادي، ينحدر من اسرة آل المنجم المشهورة بعلمها. توفي سنة 288 / 901. انظر وفيات الأعيان لابن خلكان، ج6، ص78.

(75) راجع الفهرست ص 161.

(76) عبد الله بن المعتز، امير عبّاسي تولّى الخلافة ليوم واحد. اشتهر خاصّة بشعره. وهو كاتب تمام ممثل بارز لمدرسة البديع. توفي سنة 296 / 908. انظر دم إ ط: ف، ج.2، ص 431. و: ت اع، ج.2، ص53.

(77) نشر في القاهرة سنة 1344 / 1925.

(78) أبو بكر محمد، وأبو عثمان سعيد، ابنا هاشم الخالدي، شاعران واديبان من قرية قريبة من الموصل تدعى الخالدية. كانا يؤلفان آثارهما سوية. توفي الأوّل سنة 380 / 990، والثاني سنة 400 / 1009.

(79) الفهرست ص195.

(80) أبو الحسين احمد بن فارس، لغوي شهير، وهو أستاذ البديع الهمذاني والصاحب بن عبّاد، توفي في الرّي سنة 395 / 1005. انظر: ت اع، ج.2، ص 265.

(81) الفهرست ص88.

(82) المؤلف مجهول؛ وأوّل من تحدّث عنه وعن اختياره ابن رشيق (العمدة، ج.1، ص96 ـ97). وانظر فيما بعد تحليلا موجزا للجمهرة، وبعض التفاصيل عن صاحبها.

(83) نشر في القاهرة بمطبعة بولاق سنة 1308 / 1890، وطبع بتحقيق محمد البجاوي في القاهرة (د.ت).

وتوجد مختارات شعرية أخرى يمكننا ان نُصنّفها في زمرة على حدة، لأنها تحمل عنوانا واحدا هو: معاني الشعر، وتختلف هذه المؤلفات عن النّوع السابق من حيث موضوعها الأساسي. ففي الوقت الذي يهتمّ فيه أصحاب الصّنف الأول بالشعر الجيّد عموما، يتوجّه اهتمام مؤلف «معاني الشعر» قبل كل شيء شطر هذه المعاني باعتبارها أفكارا موجزة صيغت في بيت واحد أو في عدد قليل من الأبيات.

وستتحدث عن هذه المسألة بتفصيل في القسم الثاني من هذا العمل. ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن تصوّرا من هذا النّوع كان لابدّ له ان يقود المؤلف إلى عقد مقارنة بين أبيات لشعراء مختلفين، تعبّر عن معنى واحد، ثم إلى إبداء ملحوظات نقدية حول مضامينها الشعرية بين حين وآخر.

وفيما يلي قائمة بأصحاب هذه المؤلفات، لن نذكر فيها عنوان المجموعة الشعرية إلاّ حين يكون مخالفا لعبارة «معاني الشعر» التي توحّد بين مختلف مختاراتهم:

المفضّل الضّبي(84)؛ ابن كناسة(85)، الأصمعي(86)، الأخفش(87)، ابن الأعرابي(88)، أبو عبيد القاسم بن سلاّم(89)، أبو العميثل(90)، ابن السكيت(91)، الذي ألف كتابين اثنين يحملان العنوان نفسه، يدعى الأول «الكبير» والآخر «الصغير»، ومن المحتمل انّ الثاني اختصار للأول (92)؛ وابن قتيبة (93)، والبحتري(94)،

(84) الفهرست ص75. وفيما يخصّ المؤلف انظر ما سبق: هـ 2 ـ ف2 ـ م1.

(85) الفهرست ص77. توفي المؤلف سنة 207 / 822.

(86) الفهرست ص61. وانظر ما سبق: هـ25 ـ ف1.

(87) الفهرست ص58. يعتبر المؤلف (سعيد بن مسعدة) أحد النحاة البصريين المشهورين؛ توفي حوالي سنة 215 / 830.

(88) الفهرست ص76. المؤلف هو أبو عبد الله محمد بن زياد بن الاعرابي احد لغويّي الكوفة المشهورين. توفي سنة 231 / 854.

(89) ذكر هذا الكتاب في طبقات الشافعية للسبكي، ج.1، ص273.

(90) الفهرست ص55. وفيما يخصّ المؤلف انظر ما سبق: هـ64، ف2، م1.

(91) انظر لمعرفة المؤلف ما سبق: هـ21، ف2، م1.

(92) الفهرست ص79. وقد وضع ابو عبيدة احمد بن عبيد الكوفي المتوفى سنة 273 / 886 ملحقا لهذا الكتاب.

(93) الفهرست ص85. تضمّن هذا الكتاب اثني عشر جزءا كبيرا جمع كلّ منها فصولا متعدّدة. انظر في الفهرست عناوين الأجزاء وعدد فصول كل واحد منها. وعن المؤلف انظر ما سبق: هـ70، ف2، م1.

(94) الفهرست ص19. وانظر ما سبق لمعرفة المؤلف: هـ72، ف2، م1.

والاشناندانى(95)، وثعلب(96)، وابن درستويه(97)، وابن الكوفي(98)، والآمدي(99)، الذي ألّف كتابا بعنوان: معاني شعر البحتري(100) والعسكري(101)، الذي صنّف مؤلفا عنوانه: ديوان المعاني(102).

فلنلق الآن نظرة بعد أن أوردنا هاتين القائمتين على مضمون أهمّ ما وصلنا من هذه الآثار.

المفضليات(103):

أطلق المؤلف على مقتطفاته عنوان «المختارات» أو «الأشعار المختارة». لكن الكتاب عرف بعده باسم «المفضليات».

إن عدد قصائد هذه المجموعة غير محدد بدقّة، فدائرة المعارف الإسلامية التي يبدو أنها اعتمدت على نشرة ليال(104) فقط، ذكرت أن عددها ستّ وعشرون ومائة قصيدة. وهو نفس العدد الذي ذكره أحمد أمين معتمدا على دائرة المعارف(105). ولكن نشرة القاهرة تضمّنت سبعا وعشرين ومائة قصيدة. وبالرغم من كل ذلك فإنه من المستحيل معرفة العدد

(95) أبو عثمان سعيد بن هارون الأشنانداني، توفي سنة 288 / 901 ونشر كتابه في دمشق سنة 1340 / 1922 بتحقيق عز الدين التنوخي، وأعيد نشره في دمشق أيضا سنة 1389 ـ 1969.

(96) الفهرست ص81. وفيما يخص المؤلف انظر ما سبق: هـ34، ف2، م1.

(97) الفهرست ص68. والمؤلف هو أبو محمد عبد الله بن جعفر بن درستويه، لغوي معروف من ق 4 هـ؛ توفي سنة 345 / 955.

(98) الفهرست ص87. والكاتب هو أبو الحسين علي بن محمد الكوفي، عالم نحو، توفي حوالي سنة 348 / 959.

(99) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، لغوي عربي شهير من ق 4 هـ، وقف أعماله على دراسة الشعر القديم والمحدث. توفي سنة 371 / 981. انظر دم إ، ج. 2، ص619. و: ت اع، ج. 2، ص176.

(100) الفهرست ص172.

(101) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، لغوي وناقد وبلاغي عربي؛ ويعتبر كتابه الصناعتين أوّل عرض منظّم للبلاغة العربية. توفي بُعيد سنة 395 / 1005. انظر دم إ، ج. 1، ص496. و: ت اع، ج. 2، ص252.

(102) نشر في القاهرة سنة 1352 / 1933 في مجلد واحد من جزءين.

(103) للتعرف على نشرات الكتاب انظر ما سبق: هـ55، ف2، م1.

(104) راجع دم إ، ط: ف، ج3، ص667.

(105) راجع ضحى الإسلام، ج. 2، ص275.

الصحيح الذي بلغته هذه الأشعار حين جمعها صاحبها. يقول عنها ابن النديم:

«عمل المفضل للمهدي الأشعار المختارة المسماة (المفضليات). وهي 128 قصيدة. وقد تزيد وتنقص، وتتقدّم القصائد وتتأخر بحسب الرواية عنه. والصحيحة التي رواها عنه ابن الأعرابي(106).»

والنسخة التي بين أيدينا تبدأ بما يلي:

«أملى علينا عامر بن عمران أبو عكرمة الضَّبي هذه القصائد المختارة المنسوبة إلى المفضّل بن محمد الضبّي، إملاء، مجلسا مجلسا، من أوّلها إلى آخرها، وذكر أنّه أخذها عن المفضّل الضبي ...» إنها الرواية الأصلية إذن، في حال تصديقنا لابن النّديم. ومع ذلك فإنها لا تتضمن سوى سبع وعشرين ومائة قصيدة.

ثم إننا نقرأ في «الأغاني» كلاما ينسب إلى شخص يدعى أبا جعفر محمد بن الليث الإصفهاني، قال:

«أملى علينا أبو عكرمة الضبي المفضليات من أولها إلى آخرها. وذكر أن المفضّل أخرج منها ثمانين قصيدة للمهدي، وقرئت بعد على الأصمعي فصارت مائة وعشرين(107)».

ومن الصعب تصديق هذه الأعداد إذا ادخلنا في الاعتبار أن رواية المفضليات التي نمتلكها اليوم قد نقلت على لسان أبي عكرمة الضبي نفسه؛ وهو الذي ينقل الإصفهاني تفنيده لعددها كما ورد عن الأصمعي. ولذلك فإنّنا نجدنا أميل إلى تصديق ابن النّديم، الذي تذبذب عدد أشعار المفضليات عنده باستمرار، حول ثمان وعشرين ومائة قصيدة. أمّا من حيث قيمة هذا الكتاب، فإنه لا حاجة بنا إلى التأكيد عليها، إذ يعتبر أهمّ مجموعة مختارة من الشعر القديم نمتلكها. وذلك لأسباب أربعة:

1 ـ لكونه أقدم هذه المجموعات إطلاقا. فتاريخ تاليفه حسب ما يمكن افتراضه هو سنة 140 هـ/ 756 م، على اعتبار أن المهدي ولي العهد الذي وضعت هذه الأشعار من أجل تربيته(108)، كان حدثا في الثالثة عشرة من عمره.

(106) الفهرست ص75.
(107) (لم اجد هذا الكلام في الأغاني، وهو في الأمالي ج3، ص130) المترجم.
(108) انظر ما سبق ص

2 ـ لأنه لم يتضمن إلاّ الأشعار القديمة تقريبا. فمن بين سبعة وخمسين شاعرا روى لهم المفضّل قصيدة أو أكثر، نجد ستة وأربعين منهم ماتوا قبل الاسلام، وأربعة عشر آخرين، من المخضرمين الذين عاشوا أكبر فترة من حياتهم في الجاهلية، وستة شعراء فقط ولدوا في العصر الاسلامي.

3 ـ معظم قصائد «المفضليات» قصائد تامّة، على عكس ما نلاحظه في المختارات الشعرية اللاحقة، التي لا تتضمّن إلا المقطوعات القصيرة(109).

4 ـ ثم إن صاحب «المفضليات» كان يتمتع بسمعة مرموقة من حيث صدق روايته، ممّا يضمن أننا نمتلك قصائد أصيلة من صميم الشعر العربي القديم(110).

الأصمعيات(111):

تعتبر هذه المجموعة أيضا مقتطفات من الشعر العربي القديم. وتتضمن سبعا وسبعين منظومة ما بين قصيدة ومقطّعة؛ وهي أشعار جاهلية، أو جاهلية إسلامية.

وعنوان «الأصمعيات» الأصلي غير معروف. فابن النديم لم يذكر ذلك، وإنما تحدّث فقط عن مجموعة من الأشعار القديمة صنّفها الأصمعي، وهي مجموعة لم تثر حماسة علماء تلك الفترة فيما يبدو(112)، فلعلّها «الأصمعيات» التي توجد بين أيدينا اليوم.

إن هذه المختارت تكمّل مجموعة المفضّل تكميلا موفّقا. غير أن المفضليات تبقى أعظم قيمة من الأصمعيات. وهي تستمدّ هذه القيمة من سبقها الزمني، إذ ألّفت قبل مجموعة الأصمعي بنصف قرن تقريبا، ولذلك فإنّها أقرب إلى الفترة التي سعى العلماء الرواة إلى جمع شعرها وتدوينه، وهو ما يمنح للمؤرخ ضمانة مؤكّدة. ثم إننا من جهة ثانية مع ثقتنا في الأصمعي، إزاء سمعة لا تسمو إلى مثل سمعة المفضّل، لان صاحبها لم يكن دائما بمعزل عن الريبة والشك. وأخيرا فإن شهرة الأصمعي بوصفه راوية كانت قد ذاعت

(109) راجع دم إ، ج3، ص667. وضحى الاسلام، ج. 2، ص275.
(110) راجع دم إ، ج3، ص668.
(111) انظر: هـ57، ف2، م1 بالنسبة لنشرات الكتاب.
(112) راجع الفهرست ص61.

إلى حدّ أصبح معه شخصية شبه أسطورية مما جعل شهرته العظيمة ملجا لكثير من الأشعار المنحولة التي نُسبت روايتها إليه في مرحلة لاحقة.

حماسة أبي تمام(113):

نقف بهذا الكتاب على نوع جديد من المختارات. فانطلاقا من أن ما يمكن إنقاذه من شعر قديم قد أنقذ فعلا. لم يعد يحس أصحاب المجموعات الشعرية في القرن الثالث للهجرة إطلاقا بالحاجة إلى تدوين الآثار الأدبية الكاملة. بل أخذوا على العكس من ذلك يختارون أجود الأبيات، ويصنّفون باختيارهم هذا منتخبات حقيقية. وتعتبر حماسة أبي تمّام مثالا جيّدا لتلك المنتجات. «إنها تتضمّن درراً من الشعر العربي منذ فترته الجاهلية وإلى حدود عصر بني العباس(114)». وتختلف «الحماسة» عن المؤلفات السابقة من وجهة نظر أخرى.

ففي الوقت الذي تتوالى فيه قصائد المجموعتين السابقتين اللّتين رأيناهما قبل قليل بدون نظام مسبق، يحاول أبو تمّام ترتيب مقطوعاته بحسب الأغراض التي تنتمي إليها، مؤسسا بذلك تقليدا سيحترم فيما بعد من لدن أصحاب المختارات إلى يومنا(115).

وللحماسة أخيرا فضل تاليفها من طرف شاعر، يعتبر إلى جانب موهبته المتميزة وشخصيته القوية، عالما مستقصيا لشعر القدماء والمحدثين. وقد اتّهم في مقابل هذه المعرفة

(113) انظر: هـ60، ف2، م1 بالنسبة لطبعات الكتاب. هناك من العناوين ما يصادف نجاحا كبيرا دون ان نعرف الأسباب الحقيقية لذلك. وهو ما ينطبق على «الحماسة» التي يعدّ ابو تمام اوّل من جعلها عنوانا لاختياره. وقد اشرنا فيما سبق إلى ثلاث حماسات اخرى: اولاها للبحتري، والثانية للخالديين، والثالثة لابن فارس. (انظر: هـ72 و هـ78 وهـ80، ف2، م1). وذكر الفهرست عدا ذلك اربع حماسات الفت متعاقبة من طرف النّمري، وابي دماش، ومحمد بن خلف بن المرزبان، ومحمد بن علي الإصفهاني (الفهرست ص88 و ص89 و ص95 وص152). كما ذكر حاجي خليفة اربع حماسات اخرى ألفت خلال القرنين السابع والثامن للهجرة، اشهرها حماسة ابن الشجري (راجع كشف الظنون، ج.1، ص 692-693)

وكما يعطي كثير من الكتاب لمجموعة قصصية عنوان أوّل قصّة تتضمنها هذه المجموعة، اعطى ابو تمام لاختياره عنوان الجزء الأوّل منها، وهو جزء يتضمن بصفة عامّة مقطوعات حماسية. وبما ان هذا الاختيار عرف شهرة كبيرة (انظر العدد الكبير لشرّاحه في كشف الظنون، ج. 1 ص 691) فإن عنوانه استعير مرات متعددة، ففقدت كلمة «الحماسة» فيما بعد معناها الأصلي لتصبح مرادفا لمصطلح «الاختيار». ولذلك فإنّنا لا نستطيع ان نشرح العنوان الذي اطلقه الخالديان على اختياراتهما من اشعار المحدثين إلاّ في إطار هذا الترادف بين مصطلح «الحماسة» ومصطلح «الاختيار» انظر ص28.

(114) راجع: دم إ، ط: ف، ج. 2 ص 260.

(115) وهو ما ينطبق مثلا على المختارات الضخمة التي جمعها محمود سامي البارودي في أواخر القرن الماضي.

من طرف خصومه، بترديد الكثير من معاني القدماء في شعره(116)، وذلك رغبة في الحطّ من قدره.

حماسة البحتري(117):

وهذه المجموعة التي انتقاها شاعر فحل أيضا، بدافع من الفتح بن خاقان وزير الخليفة العبّاسي المتوكّل، ليست سوى تقليد صريح لمجموعة أبي تمّام. وعنوان الكتابين يدلّ على ذلك بوضوح. فلا داعي إذن إلى تأكيد عدم تمثيلها لقيمة متميزة.

ولم يقسّم البحتري ـ على عكس سلفه ـ كتابه إلى عدد قليل من الأجزاء الكبرى التي يختصّ كل منها بغرض محدد. بل اهتمّ على الأصح بالمعاني والصور الشعرية المستقلّ بعضها عن بعض.

وهذا ما يفسر من جهة غلبة الأبيات المفردة والمقاطع الموجزة على هذه المختارات، ويقفنا من جهة ثانية على سبب تضمّنها لأربعة وسبعين ومائة فصل. وهكذا نفهم بسهولة أن الأمر غير متعلق في هذه المجموعة بالأغراض الشعرية بقدر ما هو متعلق بمعان لا يفصل بعضها عن بعض في الغالب سوى فروق ضئيلة. ولذلك فقد خُصّص في هذه المجموعة واحد وعشرون فصلا لمختلف معاني الصداقة مثلا(118)، وثلاثة عشر فصلا للهرب من العدو(119)، وستة فصول للمشيب(120).

ولولا رغبة البحتري في استعارة عنوان أستاذه، لكان من المرجح أن يعطي مختاراته العنوان التقليدي الأكثر ملاءمة لمضمونها، أي: معاني الشعر.

جمهرة أشعار العرب للقرشي(121).

إننا لا نعرف شيئا عن عصر صاحب هذه المجموعة، الذي يدعى أبا زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، أو عن هويته. وهو يرجع في أمكنة متعددة من كتابه إلى أستاذه

(116) راجع الموازنة ج. 1، ص68 فما بعد.
(117) انظر ما سبق: هـ72 وهـ73، ف:2، م1 فيما يتعلق بطبعات الكتاب وصاحبه.
(118) من الفصل 28 إلى الفصل 48.
(119) من الفصل 14 إلى الفصل 26.
(120) من الفصل 116 إلى الفصل 121.
(121) انظر هـ83، ف2، م1 فيما يخص طبعات الكتاب.

المفضّل بن عبد الله المحبّري. وينحدر نسب هذا الأخير من الخليفة عمر الذي لا يبتعد عنه إلا بخمسة أجيال(122). وعلى هذا يكون الكتاب قد ألّف على أبعد تقدير ــ في بداية القرن الثالث للهجرة. ومع ذلك فإننا لا نستبعدما افترضه بروكلمان(123) من أن اسم المؤلف، وكذا اسم أستاذه قد وضعا قياسا على اسم عالم النّحو الشهير: أبي زيد الأنصاري، واسم أستاذه: المفضّل الضّبي.

أما من حيث مضمونه، فإن الكتاب يلفت الانتباه بترتيبه التناظري المصطنع. فهو يتضمن سبعة أقسام يضمّ كل منها سبع قصائد(124). وإذا كان لبعض عناوين هذه الأقسام ما يبرّرها(125)، فإن عناوين الأقسام الأخرى قد وضعت بتعسّف مطلق(126).

وفائدة الجمهرة باعتبارها مختارات شعرية شيء مؤكّد، فبالاضافة إلى كون جميع القصائد التي رُويت فيها إنما هي للجاهليين ولشعراء القرن الأول للإسلام، فإن هذه القصائد جاءت تامّة، لا في شكل مقطوعات. ولذلك فإننا ندين لهذا الكتاب بالمحافظة على كثير من الأشعار التي لها قيمتها الكبيرة(127). ومعنى هذا أنّ الجمهرة تشكل من وجهة النظر هذه تكملة ثمينة لمجموعتي الأصمعي والمفضّل.

ولكن هذه المجموعة -على عكس الأصمعيات والمفضليات- تتضمن مقدّمة مطوّلة ذات طابع نقدي مزعوم. تحدّث فيها المؤلف عن قيمة الشعر القديم ومجازاته التي تقترب من مجازات القرآن، وكذا عن أصول الشعر العربي. ويستشهد المؤلف وهو بصدد الحديث عن

(122) راجع ص32 و34 من الجمهرة. و ج. 1، ص75 من ت اع حيث ذكر خطا انّ التباعد بين المؤلف وعمر يصل إلى ستة أجيال. وقد اختلط اسم استاذ ابي زيد القرشي احيانا باسم المفضّل الضبّي (الجمهرة ص 11)، وهو ما جعل أحمد أمين (ضحى ج. 2، ص276) يفترض بان المؤلف كان تلميذا للراوية المشهور. والحقيقة أن اسم المفضل الضبّي ورد في الجمهرة لخطأ مطبعي. وتشهد سلسلة السند على ان الأمر يتعلّق بمفضّل آخر لا علاقة له بالأوّل. (انظر الصفحات: 30 ـ 31 فما بعد).

(123) راجع ت اع، ج. 1، ص75.

(124) ادرج عنترة في مقدّمة الجمهرة (ص3) ضمن أصحاب المجمهرات السبعة. ولكننا نجده في قسم الاختيارات ضمن أصحاب المعلقات (ص 93 ـ 100) وهو ما يحطّم النظام الذي اراده المؤلف، إذ أصبح عدد المعلقات ثمانية. ويحتمل انّ الأمر يتعلق في هذه المسالة بتغيير حدث بعد موت المؤلف، قام به احد المعجبين بعنترة. (رأي سديد لأستاذنا لان البجاوي قد تدارك هذا الخلط. انظر: ص98 و ص347 ـ المترجم)

(125) كما هو الأمر بالنسبة للمعلقات والمراثي والمشوبات.

(126) كما هو الأمر بالنسبة للمجمهرات والمنتقيات والمذهبات والملحمات.

(127) راجع: ت اع، ج. 1، ص75.

هذه الأصول في سذاجة كبيرة بمقطوعات كثيرة ينسبها لآدم، والشيطان، والملائكة، والجنّ، والشعوب البائدة. ثم يتحدّث الكاتب بعد ذلك في إسهاب عن أشعر الشعراء، ويحدّد الأسباب التي تجعلنا نفضّل هذا الشاعر او ذاك، وهي أمور يستند فيها إلى أحكام من سبقه وانطباعاتهم، فقيمة هذه المقدّمة إذن جدّ متواضعة، وتكشف علاوة على ذلك عن غياب مطلق لأي حسّ نقدي.

د ـ مجموعات أشعار القبائل:

تهتم دواوين القبائل على الخصوص بآثار الشعراء الذين ينتمون إلى مجموعة قبليّة معيّنة. ولذلك كان مجالها أضيق من مجال الصّنف السابق. ولكنها إذا افتقرت إلى الشمول، فإنها تتميّز بالعمق، لأن الأمر يتعلق في نظر مؤلفي هذه المجموعات بالجمع أكثر مما يتعلق بالانتقاء، وبمعنى آخر فقد كان من المفروض أن تتضمّن كل مجموعة منها جميع ما يمكن إنقاذه من آثار القبيلة التي يريدون الحفاظ على شعرها.

ونعرف من بين العلماء الذين اهتمّوا بهذا النوع من التدوين: الفقعسي(128)، مؤلف: مآثر بني أسد وأشعارها(129)، وخالد بن كلثوم الكلبي الكوفي(130)، مؤلف: أشعار القبائل(131)؛ وأبا عمرو الشيباني(132)، الذي ألف كتابا بالعنوان نفسه، تضمّن في أجزاء مستقلة أشعار اكثر من ثمانين قبيلة(133)، والمرثدي(134)، صاحب: اشعار قريش(135). ولكن أبرز مؤلف اهتم بتدوين أشعار القبائل ــ فيما يبدو ــ هو أبو سعيد السكّري(136)، الذي كان ــ كما رأينا سابقا ــ أكثر العلماء الرواة نشاطا. فإلى جانب

(128) محمد بن عبد الملك الأسدي الفارسي؛ عاش في أيام المنصور والمهدي (النصف الثاني من ق2 للهجرة).
(129) الفهرست ص55.
(130) لغوي كوفي، عاش في أواخر ق2 للهجرة. انظر الفهرست، ص73.
(131) الفهرست ص73.
(132) انظر ما سبق: هـ11، ف2، م1.
(133) كشف الظنون، ج. 1، ص104. وليس كتاب اشعار تغلب وكتاب اشعار بني جعدة اللذان ذكرهما بروكلمان (ت اع، ج. 2، ص 203) إلاّ جزءين من هذه المجموعة الشعرية الضخمة على الأغلب.
(134) ابو احمد بن بشر المرثدي، عاش في أواخر ق3 للهجرة.
(135) الكتاب مفقود. وإذا لم يكن الصولي قد انتحله فإنه على الاقل قد استفاد منه كثيرا في كتابه: الورقة (انظر الفهرست ص168).
(136) انظر ما سبق: هـ28، ف2، م1.

كتابه: شرح أشعار الهذليين الذي نحتفظ اليوم بجزء منه(137)، يذكر صاحب الفهرست أسماء ست وعشرين قبيلة جمع السكري إنتاجها الشعري(138).

ومن المفيد أن نلقي هنا نظرة ولو سريعة على مضمون أشعار الهذليين، باعتباره المصنّف الوحيد الذي وصلنا من هذا النوع.

يبدو ان السكّري قد دوّن هذه المجموعة الشعرية الضخمة في أجزاء مستقلّة، يتضمّن كل واحد منها ـ مبدئيا ـ قصائد شاعر معين ينتمي إلى قبيلة هذيل. ويجتمع أحيانا شاعران أو أكثر في الجزء الواحد حين يكون هذا الضّم قادرا على تيسير فهم قصائد قيلت في ظروف متشابهة. يبدأ كل جزء بعبارة: باسم الله وينتهي بعبارة: الحمد لله، وهما عبارتان تقليديتان تستعمل الأولى منهما عند البداية والثانية عند النهاية في المؤلفات الإسلامية، وهو ما يمكن أن نفسّر به الوضع المجزّأ الذي توجد عليه هذه المجموعة اليوم.

ويبدو ان السكري كان في هذا الكتاب بمثابة منظّم وشارح، إذ كانت بين يديه كما يظهر بوضوح من خلال شرحه(139) مصنفات كثيرة من أشعار الهذليين، دوّنها الأصمعي، والأخفش، وابن الأعرابي، وأبو عمرو الشيباني، وعبد الله بن ابراهيم الجمحي، وأبو نصر محمد بن حاتم، ونصران الخراساني، والباهلي. وقد كانت هذه المصنّفات مختلفة فيما بينها بشكل كبير فيما يخصّ عدد القصائد الذي تضمّنه كل واحد منها، وكذا فيما يتعلق بتنوّع رواياتها.

فسعى السكري إلى أن يقابل بين هذه الروايات ويدوّن في ضوئها نسخة نهائية. وهي مهمّة قام بها على أحسن وجه وفي دقّة جديرة بالثناء. إنه وقف عند جميع مظاهر الاختلاف، وأشار بأمانة إلى مختلف المصادر التي استند إليها. فاتضحت من خلال عمله نزاهة علمية غالبا ما أهملت لدى نقاد هذه الفترة.

(137) نشر كوزجارتن Koesgarten جزءا منه سنة 1854 في لندن. وقد ترجم هذا الجزء آبيخت ونشره من جديد في نامسلو سنة 1879. ونشر فلهوزن جزءا آخر منه في برلين سنة 1884 مع ترجمة ألمانية. كما نشرت لامية أبي كبير الهذلي مع شرح السكري لها في: Anecdota oxoniensia سنة 1923. ثم نشر هيلّ سنة 1926 بها نوفر ديوان ابي ذؤيب الهذلي. ونشر (ديوان الهذليين) في جزاين بتحقيق احمد الزين، مصر دار الكتب سنة 1945. كما نشر (شرح أشعار الهذليين) صنعة ابي سعيد السكري، ت: ع. الستار فراج سنة 1963 ـ 1965.

(138) الفهرست ص180.

(139) انظر في نشرة كوزجارتن بعض المصادر التي رجع إليها السكري في تدوين المقطوعات رقم: 25، 27، 33، 52، 55.

والكتاب فوق ذلك مصحوب بتعاليق مفصّلة تسرد الظروف التي قيلت فيها كلّ قصيدة، وتشرح ما يحتاج إلى شرح من الألفاظ التي يشتمل عليها كل بيت.

أما قيمة هذا الكتاب من حيث كونه مجموعة شعرية، فإنها لا تقلّ إطلاقا عن قيمة المفضّليات والأصمعيات، فنحن في كتاب السكّري ــ كما هو الأمر بالنّسبة لهذين ــ بصدد مجموعة من الأشعار القديمة التي نظمها الجاهليون أو المخضرمون. ثم إن نزاهة المؤلف التي ألمحنا إليها قبل قليل قد استطاعت أن تمنح للنّقاد ضمانة معينة عن أصالة الشعر الذي تضمّنته هذه المجموعة. هذا وإن أشعار الهذليين بالنّسبة إلينا اليوم يعتبر نموذجا جيدا ونادرا لما كان عليه التحقيق العلمي للشعر القديم خلال القرن الثالث للهجرة.

المعلَم الثاني

أ - مؤلفات في الشعر والشعراء

يجدر بنا بعد أن اطّلعنا في الفصل السابق على الأصناف الثلاثة للمجموعات الشعرية، أن ننتقل الآن إلى نوع من المؤلفات التي تعكس طابعا يختلف تماما عمّا مرّ بنا.

أ - طبقات الشعراء:

إن أوّل ما يمكن أن نقف عليه من ذلك هو الصّنف الذي أطلق عليه القدماء عنوانا ثابتا هو: طبقات الشعراء. وهي كتب ذات منحى عام في أغلب الأحيان، تشمل شعراء من مختلف العصور، كما هو الأمر في طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين لابن سلام. وقد تولي عنايتها أحيانا إلى فترة محدّدة، كما يتمثل ذلك في: طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز. ويمكننا أن نذكر من بين ممثّلي هذه المجموعة: ابن سلام الجمحي(1)، ومحمد بن حبيب(2)، وأبا حسن الزيادي(3)، ودعبل بن علي الخزاعي(4)، وابن المعتز(5)، والفضل بن

(1) أبو عبد الله محمد بن سلام الجمحي، راوية ولغوي شهير من مدرسة البصرة، توفي سنة 846/232. ونشر الكتاب سنة 1916 بليدن من طرف ج. هلّ.

(2) انظر ما سبق للتعرّف على المؤلف هـ15، ف2، م1. ويبدو انّ الكتاب قد فقد. وقد ذكره صاحب الفهرست ص119.

(3) توفي المؤلف حوالي س 860/246. وقد ذكر الكتاب ـ الذي يبدو انّه قد فقد ـ صاحب الفهرست ص 123.

(4) شاعر هجّاء وناقد، توفي سنة 860/246. ذكر كتابه في الفهرست ص183 ومنه أقوال في الموازنة، والموشّح، وتاريخ بغداد (انظر ت اع، ج.2، ص39).

(5) انظر ما سبق فيما يخصّ المؤلف هـ76، ف2، م1. ونشر الكتاب في لندن سنة 1939 من طرف عبّاس إقبال. وهي

الحباب(6)، وإسماعيل بن يحيى اليزيدي(7)، وأبا المنعم(8)، وأبا سعيد محمد بن الحسين بن عبد الرحيم(9)، وأخيرا ابن القرطبي، مؤلف كتاب بعنوان: طبقات شعراء الأندلس(10). وليس من المستحيل أن يكون هذا النوع من الكتب قد نشأ تحت تأثير تشريعي أو حديثي. إذ أن التشريع الإسلامي انبثق عن نقد متشدّد لرواة الحديث، وذلك لأسباب منهجية تضمن له الانطلاق من قاعدة صلبة، فاهتمّ المشرّعون بتصنيف الرواة الذين تنقل عنهم الأحاديث المرويّة، إلى مجموعات مرتّبة بحسب التعاقب التاريخي. ثم نشأت بعد حين فكرة تصنيف جميع المشاهير في طبقات: شعراء كانوا، أو مشرعين، أو أطبّاء، أو فلاسفة، ... إلخ. لكنه لابدّ من أن نلاحظ بأن الأمر يتعلق في «طبقات الشعراء» بتصنيف تقويمي على الخصوص، ولذلك فإن الاهتمام بالتّعاقب التاريخي يصبح في الدرجة الثانية. وهذا ما سيتضّح من خلال الاطلاع على كتابي ابن سلاّم وابن المعتز، باعتبارهما الوحيدين اللذين هما اليوم في متناول أيدينا.

وسنرتبط ــ كما هو الأمر بالنسبة لهذا الفصل في مجمله ــ بتوضيح القيمة الوثائقية لكل من الكتابين، وبتحديد مشاركتهما في الحفاظ على الانتاج الشعري. أما الجزء النظري منهما، أي ما يتخلّلهما من نقد أدبي، فسنتحدّث عنه فيما بعد.

طبقات الشعراء لابن سلاّم:

راوي هذا الكتاب هو أبو خليفة الفضل بن الحباب(11)، أحد تلامذة المؤلف وابن

نشرة مصوّرة عن مخطوط بتاريخ 1869/1285. وقد أرفقت بمقدّمة هامّة، كتبت بالفرنسية، وكذا بملحوظات وفهارس.

(6) أبو خليفة الفضل بن الحباب، لغوي وراوية بصري، توفي سنة 917/305. انظر في شانه: الفهرست ص126، ومعجم الأدباء، ج. 16 ص204 وينسب له الفهرست كتابا عنوانه: طبقات الشعراء الجاهليين، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل حول هذا الكتاب واعتباره تدوينا لمؤلف خاله وأستاذه ابن سلاّم.

(7) توفي الكاتب خلال ق3 للهجرة (انظر معجم الادباء، ج7، ص47). وذكر الكتاب في المصدر نفسه وفي الفهرست ص56.

(8) المؤلف مجهول. وذكر الكتاب في الفهرست ص122.

(9) توفي المؤلف سنة 998/388. وذكر كتابه في كشف الظنون، ج. 2، ص1102.

(10) ذكر الكتاب في كشف الظنون، ج. 2، ص1102.

(11) انظر ما سبق هـ6، ف2، م2.

اخته. والكتاب يتحدّث عن شعراء الجاهلية والإسلام إلى حدود نهاية حكم بني أميّة. ويتألف - بحسب نسخته الموجودة - من قسمين متمايزين: الأول منهما خاصّ بالشعراء القدامى، أي بالجاهليين والمخضرمين، والثاني يهتمّ بشعراء القرن الأول للإسلام. ويفصل بينهما جزء توسّطهما، يتضمن لمحات من سير شعراء القرى. وينتمي هذا الجزء من حيث التعاقب الزّمني إلى الفترة الأولى، فترة الجاهلية وبداية الإسلام. إن الكتاب يعكس ذوق المؤلف التناظري وحرصه على توازن فقرات كتابه. فكلّ من قسمي الكتاب ينطوي على عشر طبقات، كل طبقة منها تضمّ شعراء أربعة. ولكيلا يشوه هذا التوازن بإضافة الطبقة الحادية عشرة إلى القسم الأول مع كونها طبقة ترتبط به ارتباطا منطقيا، عمد الكاتب إلى تصنيف أشهر شعراء المراثي القدماء في طبقة خاصة بعنوان: أصحاب المراثي، وعدد هؤلاء أيضا أربعة.

وبالرغم من كل ذلك فإن القسم الذي يتوسط الكتاب، يفلت من هذا الحرص على توفير التناظر، ذلك أن شعراء القرى صنّفوا في ضوء المدن التي ينتمون إليها، لا في ضوء طبقات معيّنة. ثم إن عدد هؤلاء الشعراء يختلف من مدينة إلى أخرى. ولذلك فإننا لا نتمالك أنفسنا من التساؤل حول هذا القسم الذي صيغ صياغة مختلفة جدا عن القسمين الآخرين؛ ممّا يبعث على الظن انه قد أضيف إلى الكتاب، بعد أن تم تأليفه من طرف ابن سلاّم نفسه أو من قبل تلميذه الفضل بن الحباب. ولو أنه كان جزءا من التصميم المبدئي للكتاب لأخضعه المؤلف إلى التصنيف التناظري نفسه، ولا يكون في فعله هذا أشدّ تعسّفا منه في قسمي الكتاب الآخرين.

وتدل المفارقات التاريخية المتعددة للكتاب على أنّنا في هذا النّوع من المصنّفات بإزاء تقسيم تقويمي لا تعاقبي. ولذلك فإن شعراء الطبقة الرابعة من القسم الأول مثلا، ينتمون جميعا إلى العصر الجاهلي، في حين أن معظم شعراء الطبقة الثانية والثالثة من القسم نفسه، هم من المخضرمين. ولنلاحظ أيضا بأن الشعراء الأربعة الذين تتالف منهم كلّ طبقة قد رتّبوا بالصدفة، ومعنى هذا أنهم يتميّزون بقيمة متماثلة. والكاتب الذي يروي مختلف الأحكام التي عبّر عنها النّقاد فيما يخصّ كل واحد منهم، يحتاط كثيرا في إبداء رأيه حول الشاعر الذي يتقدّم طبقته. يقول: «وليس تبدئتنا أحدهم في الكتاب نحكم له،

ولابد من مبتدأ(12) ... ». إن استخفاف ابن سلاّم بالتعاقب التاريخي الدقيق لا يمكن أن يحتمل احيانا. فمن ذلك أنّه ذكر في القسم الأخير من الكتاب بعض المخضرمين. وهذا القسم خاصّ بالاسلاميين كما نعلم، اي أنّه كان من الطبيعي أن يجد هؤلاء الشعراء مكانهم إلى جانب معاصريهم في القسم الأول. والأدهى من هذا هو أننا نجد في القسم الأخير نفسه أخبار شعراء جاهليين صميمين، كبشامة بن الغدير وقراد بن حنش(13). إن ابن سلاّم لا يجهل طبعا المراحل الزمنية التي عاش فيها هؤلاء الشعراء القدماء. فهل يتعلق الأمر بعدم اهتمام من لدنه؟ ربما يكون ذلك صحيحا، ولكن من الإنصاف أن نحمّل راوي الكتاب ــ أي الفضل بن الحباب ــ قسطا من المسؤولية. أما الأخبار التي يتضمّنها الكتاب، فإنها مختلفة من حيث امتدادها، إذ منها ما يستغرق عشر صفحات فأكثر، كأخبار الفرزدق(14)، والأخطل(15)، وجرير(16) مثلا. وهي تتضمن في هذه الحال اختيارا شعريا مهمّا، وتروي فصولا متعدّدة من حياة الشعراء الذين تتحدّث عنهم؛ وهذا ما يجعل قيمتها الوثائقية أكثر غنى. ومنها ما لا يتجاوز بضعة أسطر كما هو الأمر بالنسبة لشعراء الطبقة السابعة من الجاهليين(17)، والثالثة من الإسلاميين(18) مثلا. ولذلك فإن الفائدة الوثائقية التي نجنيها من مثل هذه الاخبار باهتة جدا. إذ أنها لا تتضمن سوى سلسلة نسب مختصرة للشاعر، مع شاهد أو اثنين من شعره.

طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتزّ(19):

يعتبر هذا الكتاب أقدم ما نمتلكه من مصنفات في الشعراء المحدثين. وقد تضمّن أخبار مائة وسبعة وعشرين شاعرا، أغلبهم من الذين عاصروا ابن المعتز. وهم بصفة عامّة شعراء ارتبطوا بالبلاط العبّاسي، عن طريق مدحهم للخلفاء وبطانتهم.

وفي الكتاب اخبار مختلفة الامتداد عن كل شاعر معروف، من بشار (ت 167 / 783)

(12) طبقات ابن سلاّم ص50.
(13) المصدر نفسه ص718 و ص738.
(14) المصدر نفسه ص 399 فما بعد.
(15) المصدر نفسه ص 451 فما بعد.
(16) المصدر نفسه ص 374 فما بعد.
(17) المصدر نفسه ص 155 و 156.
(18) المصدر نفسه ص 572.
(19) انظر هـ5، ف2، م2 فيما يتعلق بنشرة الكتاب المعتمدة.

إلى البحتري(20). ولكنه يتحدث أيضا عن كثير من الشعراء الذين لا نجد لهم ذكرا في أي كتاب آخر. وفي التفرّد بأخبار هؤلاء الشعراء تكمن فائدته الحقيقية. وهي فائدة تقوّت عن طريق الاختيارات الشعرية التي يختارها المؤلف عن دراية من خلال اطلاعه على دواوين جميع الشعراء الذين اهتمّ بهم. وهذا ما لاحظه أحمد إقبال ببراعة فائقة قائلا(21): «إن المؤلف لا يهتم بالأشعار المعروفة إلا في حدود الإشارة العادية، فلا يذكرها إلا ذكرا عابرا. وينصبّ اختياره في مقابل ذلك على الأشعار القليلة الذيوع خاصّة، أو الأشعار التي يصعب فهمها على عامّة النّاس، فنجد في الكتاب من هذا القبيل مطوّلات لا يمكن العثور عليها في كتاب آخر.»(22)

ولنلاحظ أخيرا بأن الكتاب خال من كل محاولة لتصنيف الشعراء بالرغم من أن صاحبه جعل عبارة (طبقات الشعراء) عنوانا له.

وليس هناك من فروق بين طبقات ابن المعتز هاته وبين غيره من المؤلفات التي تحمل عنوانا مخالفا وتعتبر من النوع نفسه، كيتيمة الدهر للثعالبي. فمن المعقول جدا أن نعتقد بأن لفظة (طبقات) قد فقدت بسرعة في هذا النوع من المؤلفات طابعها النقدي، وأن عبارة (طبقات الشعراء) قد أصبحت ببساطة عنوانا مساويا للعنوانين الآخرين اللذين لم يكونا أقل ذيوعا في هذه الفترة، ونعني بهما: (أخبار الشعراء) و(الشعر والشعراء).

ب ـ أخبار الشعراء:

وإلى جانب المجموعة السابقة نجد نوعا آخر من المصنّفات، يتّسم بالغزارة والتّعدد، ويحمل في الأغلب الأعمّ أحد العنوانين اللذين أشرنا إليهما: أي (أخبار الشعراء) و(الشعر والشعراء).

فمن بين مؤلفي أخبار الشعراء يمكننا أن نذكر: المدائني(23)، ومحمد بن يحيى بن

(20) باستثناء ابن الرومي الذي لم يتحدث عنه ابن المعتز في طبقاته.

(21) طبقات ابن المعتز: المقدّمة ص 13.

(22) لمزيد من المعلومات المفصّلة حول مضمون كتاب ابن المعتز، ومصادره، ونسخه نحيل إلى المقدّمة الممتازة التي كتبها إقبال وزوّدها بوثائق جدّ غنية.

(23) عليّ بن محمد المدائني، أخباري عربي توفي حوالي سنة 825/210. انظر: دم إ، ط: ف، ج3، ص83. وت أع، ج3، ص38. وقد ذكر الكتاب في الفهرست ص116.

أبي منصور المنجّم(24)، وعبيد الله بن عبد الله بن طاهر الخزاعي(25)، وأبا بكر الصولي(26).

ونذكر من بين الذين ألّفوا كتابا بعنوان: «الشعر و الشعراء»، أبا عبيدة(27)، وأبا دعامة البصري(28)، وابن الحرون(29)، وعمر بن شبة(30)، وابن قتيبة(31)، وأبا جعفر البرقي(32)، والخثعمي(33)، وأبا حنيفة الدينوري(34)، ومحمد بن داوود الجراح(35)، ومحمد بن خلف بن المرزبان(36)، وابن السرّاج(37)، وابن طباطبا العلوي(38).

وتحمل كتب من هذه المجموعة نفسها عناوين تختلف شيئا ما عن العنوان السابق، يمكننا أن نذكر من بين أصحابها: خالد بن كلثوم الكوفي(39)، مؤلف كتاب: الشعراء المذكورين(40)؛ وأبا عبيد القاسم بن سلام(41) صاحب كتاب الشعراء(42)، وعبد الله بن

(24) اديب بغدادي توفي في اواخر ق3هـ. وذكر كتابه في الفهرست ص160.

(25) احد رجالات الدولة والادب المشهورين، كان صاحب شرطة بغداد في عهد المعتضد؛ وتوفي سنة 941/300. ذكر كتابه في الفهرست ص 131.

(26) ذكر كتابه اخبار الشعراء في كشف الظنون ج.1، ص28. وفي وفيات الأعيان ج4، ص356. وقد رتبت فيه اخبار الشعراء بحسب النظام الهجائي.

(27) انظر ما سبق هـ24، ف1 وذكر الكتاب في الفهرست ص59

(28) علي بن مرثد، توفي في اواخر ق2 هـ. وذكر كتابه في الفهرست ص53.

(29) محمد بن أحمد. لا نعلم تاريخ وفاته، وقد ذكر كتابه في الفهرست ص165.

(30) توفي حوالي سنة 875/262. وانظر الفهرست ص125 فيما يخصّ الكتاب.

(31) انظر ما سبق هـ70، ف2، م1. وقد نشر كتابه بليدن سنة 1904 على يد دوخويه.

(32) توفي حوالي سنة 887/274. وذكر الكتاب في معجم الأدباء. ج4، ص134.

(33) محمد بن عبد الله أو عبد الله بن محمد، توفي حوالي 888/275. ذكر كتابه في الفهرست ص122.

(34) ابو حنيفة احمد بن داوود الدينوري، مؤرخ، ومتأدب، وعالم نبات عربي، توفي حوالي سنة 896/282. انظر دم إ، ج9، ص 375. و: ت اع، ج.2، ص 230. وانظر ايضا دراسة مفيدة ووافية خصّه بها احمد امين في ضحى الإسلام ج.1، ص406 وما بعدها. وقد ذكر كتابه في الفهرست ص86.

(35) اديب وزر لابن المعتز في يوم خلافته، توفي 908/296. ذكر كتابه في الفهرست ص142. ويرد أحيانا بعنوان: طبقات الشعراء. انظر ت اع، ج3، ص66.

(36) توفي حوالي سنة 921/309. انظر ت اع، ج.2، ص 239 وانظر فيما يخصّ كتابه الفهرست ص167.

(37) أبو بكر محمد بن السرّاج، توفي حوالي سنة 941/316. ذكر كتابه في الفهرست ص68 وفي البغية ج.1، ص110.

(38) ابو الحسن محمد بن احمد، توفي حوالي سنة 934/322. ذكر كتابه في الفهرست ص151.

(39) انظر ما سبق: هـ130، ف2، م1.

(40) الفهرست ص73.

(41) أبو عبيد القاسم بن سلام البغدادي، لغوي وراوية عربي، توفي حوالي سنة 838/224.

(42) الفهرست ص 78.

سعيد الورّاق(43) الذي الف كتابا يحمل العنوان نفسه(44). ومحمد بن حبيب(45)، مؤلف: الشعراء وأنسابهم(46) والمغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام وأسماء من قتل من الشعراء(47)، وكتاب: من نسب إلى أمه من الشعراء(48)؛ وعمر بن شبة(49)، صاحب: أشعار الشراة(50)؛ وعلي بن يحيى بن أبي منصور المنجم(51)، مؤلف: الشعراء القدماء والإسلامية(52)؛ وأبا الفضل محمد ابن طاهر(53)، صاحب: الجامع في الشعراء وأخبارهم(54)؛ ومحمد بن داوود الجرّاح(55)، مؤلف: الورقة في أخبار الشعراء(56)، وكتاب: من سمي عمرًا في الجاهلية والإسلام(57)؛ وهارون بن علي بن يحيى بن أبي منصور المنجم (58)، صاحب: البارع في أخبار الشعراء المولدين (59)؛ ويحيى بن علي بن أبي منصور المنجم (60)، مؤلف: الباهر في أخبار شعراء مخضرمي الدولتين(61)؛ وابنه أحمد بن يحيى (62) الذي وضع ملحقا لكتاب أبيه (63)،

(43) سلكه صاحب الفهرست (ص121) ضمن الأخباريين والنسابين.
(44) الفهرست ص 121.
(45) انظر ما سبق هـ15، ف2، م1.
(46) الفهرست ص 119.
(47) توجد منه نسخة مخطوطة ذكرها بروكلمان. انظر ت اع، ج.2، ص154.
(48) توجد منه نسخة مخطوطة ذكرها بروكلمان. انظر ت اع، ج.2، ص154.
(49) توفي المؤلف حوالي سنة 875/262.
(50) الفهرست ص 125.
(51) توفي المؤلف حوالي سنة 888/275.
(52) الفهرست ص 160.
(53) توفي المؤلف حوالي سنة 893/280.
(54) الفهرست ص 163.
(55) انظر ما سبق هـ35، ف2، م2.
(56) الفهرست ص 142. اشار ناشر (طبقات الشعراء المحدثين) لابن المعتز إلى وجود نسخة مخطوطة من (الورقة) لدى بعض الخواصّ في طهران.
(57) توجد منه نسخة مخطوطة ذكرها بروكلمان. انظر ت اع، ج3، ص66.
(58) توفي المؤلف حوالي سنة 900/288.
(59) معجم الأدباء، ج.19، ص262.
(60) توفي حوالي سنة 912/300.
(61) الفهرست ص160، يتعلق الأمر بالدولتين الأموية والعباسية.
(62) توفي حوالي سنة 938/327.
(63) الفهرست ص160.

والصولي(64)، مؤلف: الأوراق في أخبار الخلفاء والشعراء(65)، وغلام ثعلب(66)، صاحب: أسماء الشعراء(67)؛ والمرزباني(68)؛ الذي ألف: معجم الشعراء(69)، وهو كتاب يتضمّن أخبار حوالي خمسة آلاف شاعر، ووضع كتاب: المونق(70)، وهو مصنّف يتحدث عن الشعراء الجاهليين والإسلاميين المشهورين ويقف عند الجيل الأول من الشعراء العبّاسيين، كما ألّف كتاب: المفيد، الذي تضمّن ـ على نحو ما نجد في كتب أخرى ـ تراجم الشعراء المقلّين(71). وكتاب: الرياض، الذي يتحدّث عن الشعراء المتيّمين(72)، وكتاب: أشعار النّساء(73)، ثم كتابا آخر عن الشعراء المحدثين من بشار إلى ابن المعتز(74). ومن بين أصحاب هذا النوع كذلك: أبو سعيد محمد بن الحسين بن عبد الرحيم(75)، صاحب: أخبار الشعراء المحدثين(76)، وعبادة بن ماء السماء(77)، صاحب: أخبار شعراء الأندلس(78)، وأخيرا الثعالبي(79)، صاحب: يتيمة الدهر، وهو كتاب

(64) انظر ما سبق هـ39، ف2، م1.

(65) الفهرست ص167. عنوان الكتاب حسب ماورد عند حاجي خليفة (كشف الظنون، ج. 2، ص1400) هو: كتاب الورقة في اخبار آل العباس واشعارهم. وقد وصلتنا اجزاء من هذا الكتاب. حقّق منها ج. هيوورت دان: 1 ـ أخبار الشعراء المحدثين، القاهرة سنة 1934. وهو فيما يحتمل آخر جزء كتبه المؤلف من هذا المصنّف. 2 ـ أخبار الراضي والمتقي لله، أو تاريخ الدولة العباسية من 322 إلى 333. القاهرة سنة 1935. وفيما عدا اختيار غزير من شعر الخليفة الراضي (من ص 154 إلى ص 185)، تعتبر فائدة هذا الجزء تاريخية صرفا. 3 ـ اشعار أولاد الخلفاء واخبارهم، ويتضمّن اخبار 15 شاعرا من اسرة بني العبّاس، منهم اثنا عشر اميرا. وتراجم إبراهيم بن المهدي واخته عليّة وابن المعتز هي أهمّ ما اشتمل عليه هذا الجزء.

(66) أبو عمرو محمد بن عبد الواحد الملقّب بغلام ثعلب، عالم نحو عربي توفي حوالي سنة 956/345.

(67) كشف الظنون، ج. 1، ص88.

(68) أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني، أخباري ومتأدب عربي من بغداد، توفي سنة 988/378.

(69) لم يبق من هذا الكتاب إلاّ الجزء الذي تضمّن الحروف الواقعة بين العين والباء. وقد نشره كرنكو في القاهرة سنة 1936/1354 مع المختلف والمؤتلف للآمدي.

(70) الفهرست ص146.

(71) الفهرست ص 146.

(72) الفهرست ص 147.

(73) توجد منه نسخة مخطوطة ذكرها بروكلمان، انظر ت أع، ج. 2، ص244.

(74) الفهرست ص 146. ولم يذكر ابن النديم عنوان هذا الكتاب.

(75) انظر ما سبق: هـ9، ف2، م2.

(76) كشف الظنون، ج. 1، ص27.

(77) توفي حوالي سنة 1031/422.

(78) كشف الظنون، ج1، ص187. لم اعثر عليه ووجدت في ج3، ص42 (الذيل) «اخبار شعراء الاندلس» لعثمان بن سعيد الكناني ولمحمد بن عبد الرؤوف القرطبي. (المترجم)

(79) أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي، لغوي ومؤلف متعدّد الاهتمام، من أصل عربي، توفي حوالي سنة 1037/429. انظر دم إ، ج6، ص193. و: ت أع، ج5، ص185.

خاصّ بشعراء القرن الرابع للهجرة(80). ويمكننا في الأخير أن نضيف إلى هذه القائمة كتاب الأغاني لأبي الفرج الإصفهاني(81)، الذي يعتبر أضخم وأشهر مؤلف في هذا المجال(82).

وإذا كان القسم الخاص بتراجم الشعراء جافا وباهتا بشكل عام في كتب «الطبقات»، أو كان القسم المتعلق فيها بالنقد ضئيل الأهمية، فإننا في مقابل ذلك نجد تراجم الشعراء في كتب «الأخبار» تفيض بتفاصيل حيّة وذات أهمية كبرى، إذ نرى الشاعر يحيا حياته الخاصة، ونقف على علاقته برفاقه، كما نراه عند ممدوحيه أو داخل حلقات الأدب التي عرفها عصره. يقدّمه لنا الكاتب تارة يمدح أميرا، وتارة يهجو خصما من خصومه، وتارة ثالثة يخوض مناقشات نقدية تدور بينه وبين علماء النحو ونقاد الأدب. ومن الطبيعي ألاّ تكون سائر كتب هذه المجموعة غنيّة إلى هذا الحدّ. فكثير من الأخبار التي يتضمّنها كتاب ابن قتيبة المذكور آنفا أخبار جافّة وموجزة. ومع ذلك فإن غنى التّفاصيل يغلب على مؤلفات أخرى من هذا النوع، ككتاب الأوراق للصولي وكتاب الأغاني للإصفهاني.

ولنذكر أخيرا بانه من المحتمل أن تتضمن الكتب التي تحمل عنوان: الشعر والشعراء مقدّمة نظرية مفصّلة تعبّر عن أفكار الكاتب وآراء أساتذته في مجال النقد. صحيح أننا غير قادرين على إثبات هذا الادعاء، ولكن هذا لا يمنع من اعتبار التمهيد الذي تضمّنه كتاب ابن قتيبة نقدا شعريا حقا(83). زد على ذلك أن عنوان هذه الكتب لا يمكن أن يكون مبرّرا إلا إذا اشتمل على مقدّمة من هذا النوع.

وسنحلّل فيما يلي ــ من بين بعض ما وصلنا من آثار هذه القائمة الطويلة ــ نموذجين يمثلانها خير تمثيل، وهما: كتاب ابن قتيبة وكتاب أبي الفرج الإصفهاني.

(80) نشر في القاهرة في مجلدين من اربعة اجزاء.

(81) علي بن الحسين القرشي، اديب عربي شهير من ق 4هـ، توفي سنة 967/356. انظر دم إ، ج. 1، ص388. و: ت اع، ج3، ص 68.

(82) نشر بمطبعة بولاق في القاهرة سنة 1905 ـ 1906 في 21 جزءا.

(83) انظر الفصل الثالث ص69 فيما يخصّ هذه المقدّمة.

الشعر والشعراء لابن قتيبة :

قال ابن قتيبة : «هذا كتاب ألفته في الشعراء . أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم، وأسماء آبائهم، ومن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم، وعمّا يستحسن من أخبار الرجل ويستجاد من شعره، وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطإ في ألفاظهم أو معانيهم، وما سبق إليه المتقدمون فاخذه عنهم المحدثون(84)» . فالأمر يتعلق إذن بسير شعراء معينين، ولكنها سير ممزوجة باهتمامات نقدية . ويتميز هذا الكتاب ـ عدا ما ورد فيه من أخبار وشواهد غزيرة ـ بشيئين أساسيين لم يتوفّرا في طبقات الشعراء لابن سلاّم، الذي تحدّثنا عنه سابقا(85) : أولّهما يتعلق بمدى الفترة الزمنية التي يغطّيها . فهو كتاب ذو منحى عام يشمل الشعراء الجاهليين والإسلاميين إلى حدود منتصف القرن الثالث للهجرة، إذ أن دعبلا (تـ 246 / 860) هو آخر من ترجم لهم المؤلف من حيث الزمن . غير أن ما يثير الدهشة في هذا الكتاب هو إهمال المؤلف لبعض الشعراء الكبار الذين لا يعقل أن يجهل وجودهم، كالسيد الحميري، وأبان اللاحقي، وعلي بن الجهم، وأبي تمام . فهل يعتبر ذلك مجرد نسيان عادي؟ أم انه تجاهل مقصود يرجع إلى مواقف شخصية؟ إننا لا نستطيع إثبات أحد الأمرين .

ويتميز كتاب ابن قتيبة من جهة أخرى باتخاذه مسلكا أكثر حرّية، حين لم يخضعه مؤلفه لأي تقسيم مصطنع . وقد مكّنه هذا المسلك من الاهتمام بأكبر عدد ممكن من الشعراء . وهكذا، فبغض النظر عن الشعراء المحدثين، يذكر ابن قتيبة أخبار عدد كبير من الشعراء الإسلاميين والجاهليين الذين أهملهم ابن سلام . وقد نظّم الكاتب الشعراء الذين تحدّث عنهم بحسب الترتيب المعروف : الجاهليون أوّلا، فالمخضرمون، ثم الإسلاميون والمحدثون . والحقيقة أن هذا التنظيم عند ابن قتيبة جدّ فضفاض، إذ قليلا ما يهتم بتاريخ ولادة الشعراء المذكورين أو وفاتهم . بل إنه لا يشير إلى ذلك حتى بالنسبة للشعراء الذين يسهل تحديد فتراتهم الزمنية . ويقفنا الكتاب فوق هذا على كثير من الإهمال المثير

(84) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص59 .
(85) انظر ما سبق ص34 فما بعد .

للاستغراب فيما يتعلق بالنظام التعاقبي للشعراء الذين يتحدث عنهم. فكثير من الجاهليين ذكروا إلى جانب المخضرمين، بل إنهم يردون أحيانا بعد ورود شعراء الفترة الأولى من العصر الأموي. وقد يحدث ان يتذكر المؤلف شاعرا نسي ان يتحدّث عنه وهو يتحدث عن معاصريه، فيذكره في هذه الحال أينما وقع من كتابه. ومردّ ذلك كله إلى النظام الفضفاض الذي يهيمن عن صياغة هذا المؤلف.

إن الشعر والشعراء يتضمّن أربعا وتسعين ومائة لمحة عن سير شعراء يفوق عددهم هذا القدر. ذلك أن اللمحة الواحدة تشمل أحيانا أخوين أو ثلاثة إخوة عرف كلّ واحد منهم بقول الشعر(86). وتبتدىء اللمحة عادة باسم الشاعر ونسبه، ثم باختيارات من شعره، يتبعها بذكر المعاني التي يظنّ أن هذا الشاعر قد سبق إليها، ثم ردّدها غيره من بعده، ثم تنتهي هذه اللمحة بمآخذ نقدية حول صورة أسيئت صياغتها أو خطأ في المعنى، أو غلوّ مفرط مما ورد في آثار هذا الشاعر. ويصدر هذا النقد أحيانا عن ابن قتيبة نفسه، ولكنه في الغالب الأعمّ نقد مستمدّ من روايته عن غيره من العلماء. ولا يندر في هذه الحال ان نرى الكاتب متعصبًا للشاعر ومدافعا عنه. والحقيقة أن ابن قتيبة لم يسر باستمرار وفق هذا المخطّط، إذ نجد أن القسم النّقدي يسبق في بعض الأخبار الاستشهادات الشعرية أو المعاني المختارة.

وللكتاب قيمة وثائقية لا ريب فيها، سواء من حيث عدد الشعراء الذين تحدّث عنهم أو الآراء النقدية الواردة فيه ــ غير أنه من الصّعب تمييز ذوق ابن قتيبة الشخصي في الجزء الأخباري من الكتاب، إذ غالبا ما يكتفي برواية أحكام أساتذته وآرائهم. وفي هذا المسلك تكمُن فائدة يتميز بها مؤلف ابن قتيبة وهي أنّه يقفنا على النقد الأدبي قبل هذه المرحلة. فهو بانزوائه في مصنّفه، يعمل على ترويج آراء سابقيه ويرجعها إلى أصولها بدقّة. يضاف إلى ما تقدم أننا نعثر في هذا الكتاب على مجموعة من الملحوظات النقدية المنسوبة إلى ائمة القرن الثاني وبداية القرن الثالث للهجرة، كالمفضّل الضّبي، والخليل بن أحمد، ويونس بن حبيب، وخاصّة ما نسب من هذه الملحوظات إلى ثلاثة علماء يعتبرون أصحاب نفوذ كبير في هذا المجال، ونعني بهم: أبا عمرو بن العلاء الذي ذكر حوالي عشرين مرّة، وأبا عبيدة الذي استشهد الكاتب بآرائه حوالي أربع وعشرين مرّة، ثم الأصمعي الذي وردت أقواله النّقدية في خمسة وأربعين موضع تقريبا.

(86) انظر على سبيل المثال ص 321 و ص344 و ص665 من الشعر والشعراء.

ثم إن الأشعار التي يدّعي الكاتب أنه لم يتأثر في اختيارها بآراء غيره(87)، نراها في غالب الأحيان مسبوقة بإحدى هذه الصيغ غير الشخصية: ومما يستهجن من شعره، ومما يستجاد من قوله ... ويضاف إلى هذا أنّ المقاييس الجمالية لم تكن وحدها هي التي تملي على الكاتب اختياره الشعري، إذ نراه يقول:

«وليس كلّ الشعر يُختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنّه قد يختار ويحفظ على أسباب: منها الإصابة في التّشبيه. وقد يحفظ ويختار على خفّة الروي ... وقد يختار ويحفظ لأن قائله لم يقل غيره أو لأن شعره قليل عزيز، وقد يختار ويحفظ لنبل قائله(88)».

لهذا كله يحسن بنا ألا نعتمد كثيرا على الجزء الخاص بالتّراجم لتبين اتجاهات المؤلف النقدية، فهذه الاتجاهات والمبادىء قد وضّحت توضيحا مكثفا في مقدّمة كتابه الشهيرة التي سندرسها بتفصيل في الفصل التالي.

كتاب الأغاني لأبي الفرج الإصفهاني:

لقد أسهم هذا الكتاب إلى حدّ بعيد في المحافظة على عدد كبير من آثار الشعراء القدماء وأخبارهم. وهو بحق أهمّ مصدر نمتلكه فيما يخصّ تاريخ الشعر العربي قبل الإسلام وطيلة القرون الإسلامية الثلاثة الأولى.

وقد كان الهدف الأساسي للمؤلف أن يشرح مائةَ الصّوت التي جمعها بامر من الرّشيد (786 – 809) أشهر رجالات الموسيقى في ذلك العصر، ثم روجعت في عهد الواثق (842 – 847) من قبل إسحاق بن ابراهيم الموصلي (ت 235 – 842).

وبالرغم من أن نغم كلّ صوت قد ذكر بعناية حسب المصطلح الرائج في تلك المرحلة، فإن الفائدة الموسيقية للكتاب تبقى في المستوى الثاني. إذ أنّ المؤلف بعد ذكره المقطوعة الشعرية وصوتها وتحديد طرق أدائها، ينتقل إلى إعطاء لمحة مفصّلة عن حياة صاحبها أوّلا، ثم عن ملحّنها بعد ذلك. وفي حال وجود اختلاف حول صاحب المقطوعة،

(87) الشعر والشعراء ص62.

(88) الشعر والشعراء ص84 فما بعد.

فالمؤلف لا يتردّد في إيراد أخبار جميع الشعراء الذين تنسب إليهم. وفوق ذلك، فإن دراسة صوت معيّن من مائة الصوت التي تشكّل موضوع الاهتمام تؤدي حتما إلى ذكر أصوات أخرى ثانوية، وهو ما يجعل عدد الشعراء والملحّنين الذين ترجم لهم الكتاب غاية في الضخامة.

ولسنا في حاجة إلى التأكيد على فائدة كتاب الأغاني من منظورنا الحديث. وربّما كان أكثر فائدة أن نعرف مصدر أبي الفرج في مؤلفه. يروى عن الصاحب بن عبّاد، وزير البويهيين الذي تعوّد أن يصطحب قافلة محمّلة بالكتب كلما سافر، أنه اكتفى باصطحاب كتاب الأغاني بمجرّد أن امتلك نسخة منه(89). إنها حكاية معبّرة لاشكّ في ذلك؛ من الممكن ألا تكون صحيحة، ولكنها تظلّ بالرغم من ذلك محتملة الوقوع، وهي تقفنا على الأقل على الطريقة التي قوبل بها هذا الكتاب من طرف رجالات هذه الفترة، الذين نظروا إليه وكأنه خلاصة مئات المصنّفات التي ألفت قبله في الموضوع نفسه. ولذلك ارتاح ابن عبّاد كسائر متأدبي القرن الرابع إلى امتلاك مصنّف ألف بهذه العناية ولخّص ما سبقه مع احتفاظه بأصالته. وبما أن الإصفهاني استعمل جميع كتب أخبار الشعراء التي تحدّثنا عنها سابقا، كما استفاد من جميع كتب الأخبار الفردية التي سنتحدّث عنها بعد قليل، فإنه من اللغو أن نحدّد في هذا المقام مصادر كتابه.

ويكفينا لتبيّن ذلك أن نلقي نظرة على الفهرست التاريخي للكتاب(90)، حيث نقف تقريبا على جميع أسماء المؤلفين الذين اهتمّوا بالموضوع نفسه قبل أبي الفرج. وقد عرف معاصرو المؤلف ذلك جيدا وربّما أعجبوا بكتابه لهذا السبب. فابن النديم نفسه الذي يعتبر حجّة في مجال التوثيق، يمدح في الإصفهاني ميزة الجمع النّزيه والدقيق، قال: «وأكثر تعويله كان في تصنيفه على الكتب المنسوبة الخطوط، وغيرها من الأصول الجياد(91)». ويبدو أنّ أكثر المؤلفات التي اتخذها الإصفهاني مصادر لكتابه قد ضاعت اليوم. ولكن وصول جميع أجزاء هذا الكتاب إلينا قد مكّننا من تعويض بعض تلك الخسارة.

(89) راجع وفيات الأعيان، ج3، ص307.
(90) راجع الجزء الأوّل والثالث من الفهرست الذي وضعه كويدي لكتاب الأغاني، ليدن، سنة 1895 ـ 1900.
(91) راجع الفهرست ص 128.

جـ - التراجم المفردة:

من الطبيعي أن يكون للاهتمام بأخبار الشاعر وتفاصيل حياته المكانة الأولى في هذه الكتب التي تُعنوَنُ عادة بعبارة: أخبار فلان. وهي كتب تختلف فيما بينها تفصيلا وإيجازا، ويهتم كلّ منها بحياة شاعر معيّن وآثاره.

ويمكننا أن نذكر من بين ممثلي هذا الصّنف: المدائني(92)، مؤلف أخبار الفرزدق، وأخبار عمران بن حطان الخارجي(93)؛ وإسحاق بن إبراهيم الموصلي(94)، صاحب أخبار حسّان، وأخبار ذي الرّمة، وأخبار الأحوص، وأخبار جميل، وأخبار كثير، وأخبار نصيب، وأخبار عقيل بن علّفة، وأخبار ابن هرمة(95)؛ ثم ابنه حماد بن إسحاق(96) الذي ألّف أخبار الحطيئة، وأخبار ذي الرّمة وأخبار عروة بن الورد، وأخبار رؤبة، وأخبار ابن قيس الرّقيات(97)؛ وكذا هارون بن محمد بن عبد الملك الزيات(98) صاحب أخبار ذي الرّمة(99). والوزير بن بكّار(100) الذي صنّف أخبار ابن ميّادة، وأخبار الأحوص، وأخبار أبي دهبل، وأخبار جميل، وأخبار نصيب، وأخبار كثّير، وأخبار العرجي، وأخبار أبي السائب، وأخبار حاتم، وأخبار عبد الرحمن بن حسّان، وأخبار هدبة وزيادة، وأخبار توبة وليلى، وأخبار ابن هرمة، وأخبار المجنون، وأخبار ابن الدّمينة، وأخبار ابن قيس الرّقيات(101). ومن أصحاب هذا النوع من المصنّفات أيضا ابن بسّام، علي بن محمد بن نصر (102)، الذي ألف أخبار عمر بن أبي ربيعة، وأخبار

(92) انظر ما سبق هـ23، ف2، م2.
(93) راجع الفهرست ص116.
(94) توفي سنة 849/235.
(95) راجع الفهرست ص159.
(96) لا نمتلك معلومات مفصّلة عن حياته، ولابدّ أنه عاش في النصف الأوّل من ق3 هـ.
(97) راجع الفهرست ص160.
(98) لا نعرف معلومات محدّدة عن حياته؛ ولابدّ أنّه عاش خلال النصف الأوّل من ق3 هـ.
(99) راجع الفهرست ص 137.
(100) توفي حوالي سنة 870/256.
(101) راجع الفهرست ص 123 ـ 124.
(102) توفي حوالي سنة 914/302.

الأحوص(103)؛ وأبو بكر الصولي(104) الذي صنّف أخبار أبي تمّام(105)، وأخبار العباس بن الأحنف ومختار شعره(106)؛ وأخيرا المرزباني(107) الذي ألّف أخبار أبي تمّام، وأخبار عبد الصّمد بن المعذّل(108). وتقفنا هذه القائمة، وهي بعيدة عن أن تكون تامّة ـ على أن معظم مؤلفات هذا النوع كانت تهتمّ بالشعراء المحدثين أو بشعراء القرن الأول للإسلام، وقليلا ما تناولت المخضرمين؛ أما الجاهليون فكان نصيبهم منها الإهمال الكلّي تقريبا. ومن المحتمل أن يكون سبب ذلك راجعا إلى أنّ الأخبار المفصّلة المتعلّقة بالقدماء، والتي نقلت عن طريق الرواية الشفوية فقط، تأخذ في النّضوب شيئا فشيئا كلّما أغرقنا في الماضي(109).

لقد تحدّثنا في هذا المعلم عن مختلف أنواع المؤلفات التي تكفّلت خلال القرن الثالث والرّابع بجمع أخبار الشعراء القدماء والمحدثين وأشعارهم. وقد درسنا بعضا منها، إما لأنه بدا في نظرنا أكثر تمثيلا لفئته، أو لأنه صمد وحده أمام عاديات الزمن. فماذا يمكننا أن نستنتج من كلّ ذلك؟

إن جهود المؤرخين قد حقّقت بصفة عامّة في هذا المجال نتيجة جيدة. إذ دوّنوا جميع ما يمكن معرفته عن حياة الشعراء ونشاطاتهم وجميع ما يروج عنهم من أمور واقعية وخرافية؛ دوّنوا كل ذلك في كتب أصبحت معها كلّ هذه المعلومات الثمينة رهن إشارة معاصريهم والأجيال التي جاءت بعدهم. وقد كانت هذه المعلومات بالنسبة لنقد الشعر ذات فائدة مؤكدة. ولذلك فإن نقاد القرن الرابع كانوا محظوظين حين وجدوا كلّ هذه الثروة في متناول أيديهم. ومع ذلك فإن هذه المؤلفات تضمنت ثلاث مناقص أساسية: أولاها تتمثل في توجّهها القصصي المتفكّك. فالتراجم التي توردها تتكون في الغالب من حكايات متوالية لا توحي بالثقة دائما، وتنتظم حسب الصدفة دونما اتصال فيما بينها.

(103) راجع الفهرست ص167. وقد ذكر الكتاب الأوّل في كشف الظنون ج. 1، ص28.
(104) انظر ما سبق هـ39، ف2، م1.
(105) نشره خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي في القاهرة سنة 1937/1356.
(106) راجع الفهرست ص168.
(107) انظر ما سبق: هـ68، ف2، م2.
(108) راجع الفهرست ص 148 ـ 149.
(109) يبدو أنّ أخبار أبي تمام للصولي هو وحده الذي وصلنا من هذه القائمة كلّها.

وبدلا من أن يفحص المؤلفون - في الأغلب الأعم - أصالة هذه الحكايات وصحّتها، كانوا يكتفون بأن يقدّموا لها بسلسلة من الأسانيد المأثورة ملقين بذلك جزءا من المسؤولية على عاتق الرواة.

ويشكل افتقار هذه المؤلفات التي اهتمت بموضوع واحد إلى الجدّة منقصتها الثانية، فطابعها التّجميعي باد للعيان. وكثيرا ما تجترّ نفس المضامين، إذ يؤخذ العنوان الواحد لذكر الشيء ذاته. نعم، إننا نقف على عدد هائل من أخبار الشعراء وطبقاتهم، ولكنّنا دائما بصدد نظام واحد ومحتوى متشابه. لقد دوّن إسحاق الموصلي أخبار ذي الرّمة، ودوّن ابنه حمّاد أخبار هذا الشاعر أيضا، وهو أمر يدعونا إلى أن نشكّ كثيرا في أنّ الابن استطاع كتابة هذه الأخبار بشكل مخالف لأبيه. ثم إن أخبار أخرى ألّفت عن ذي الرّمة من قبل هارون الزيات! كما أن الأحوص حظي هو أيضا بثلاث تراجم كتبها إسحاق الموصلي، والزبير بن بكّار، وابن بسّام. ولذلك فإننا نشك في أن أبا الفرج الإصفهاني قد استطاع، حين جاء دوره لكتابة تراجم هؤلاء الشعراء أنفسهم، أن يفعل شيئا آخر غير جمع كلّ ما سبقت كتابته حول هذا الموضوع. ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، وإنّما تجاوزه الإصفهاني إلى نقل صفحات كاملة من مؤلفات سابقيه، دونما ذكر لمصادر النقل. بل إنّنا نعثر على بعض الكتّاب الذين صرفوا إلى أنفسهم آثارا كاملة. فابن النّديم يحدّثنا(110) بأن كتاب الأوراق(111) المنسوب لأبي بكر الصولي(112) ليس إلاّ سرقة صريحة لكتاب المرثدي المعنون بأشعار قريش. ويؤكد لنا بأنه رأى نسخة من هذا الكتاب في خزانة الصولي ذاتها.

وتكمن المنقصة الثالثة لهذه المؤلفات في الاختيارات الشعرية التي تضمنتها. فلقد رأينا عند ابن قتيبة انّ أسبابا كثيرة ليست من صميم الأدب بإمكانها أن تحدّد هذا الاختيار(113). ونستطيع ان نضيف إلى ذلك أسبابا أخرى لم يفصح عنها صاحب «الشعر والشعراء»؛ منها إرضاء الاهتمامات اللغوية التي شغلت بعض علماء هذه الفترة، وكذا الشغف بما تتضمنه الأشعار المستشهد بها من إرشادات تاريخية أو أخبار عن حياة أصحابها. ولذلك فإن القيمة الفنية لهذه الأشعار تصبح اهتماما من الدرجة الثانية، ومن

(110) راجع الفهرست ص168.
(111) انظر ما سبق هـ65، ف2، م2.
(112) انظر ما سبق هـ39، ف2، م1.
(113) انظر ما سبق ص 53

ثمّ فإن هذه الأشعار تبقى جدّ بعيدة عن أن تُدعى أشعارا مختارة حقا.

ولا يمكن لهذه المناقص على خطورتها. أن تنسينا العون الذي أسدته تلك المؤلفات والذي ما زال يسديه ما تبقى منها لتاريخ الشعر العربي القديم. كما أنها لا تنسينا كذلك ما أحدثه فقدُ معظمها من ثغرات مؤسفة في التاريخ المشار إليه.

ب ـ كتب الأدب

يجدر بنا الآن أن نتحدث بإيجاز عن صنف من المؤلفات، يبدو قبليا أنها لا تنتمي إلى موضوع بحثنا، ونعني بذلك كتب الأدب. إننا ــ بشكل مجمل ــ نقصد بكلمة: أدب مجموع العلوم الدنيوية، بعيدا عن اللاهوت، والفلسفة، والتّشريع(114). ومن الطبيعي أن يكون الشعر فرعا من فروع الأدب. ولذلك فإن الاستشهاد به يحتلّ في جيمع كتب الأدب مكانا متميزا يمنح هذه المؤلفات قيمة هامّة نابعة من أنها اتجهت بدورها نحو اختيار الأشعار وتدوينها؛ وفي هذا ما يبرّر ذكرها هنا. إنها مؤلفات تتميّز بمسلكها غير المنظّم الذي تعرض به موضوعا يتّسم بعمومية مفرطة. ولذلك فإن مضامينها استطرادات متوالية. لكن افتقارها إلى التنظيم لم يوجد بالصّدفة، وإنما هو شيء مقصود، إذ يبدو أن هدف هذه المؤلفات هو التثقيف عن طريق التّسلية؛ وكثيرا ما حدّثنا أصحابها بحرصهم على تنوّع موضوعاتها وأساليبها إلى أبعد حد ممكن(115).

ظهر هذا النوع من الكتابة في بداية القرن الثالث الهجري على يد علامة متعدد المعارف، ومتمكن من لغته تمكّنا مطلقا، ومتميّز بأصالة صميمة؛ إنه الجاحظ(116)، الذي كان كتابه: الحيوان(117)، الغني والمتشعّب، أوّل كتاب أدب عرفته الثقافة العربية. ويكوّن حبّ الاطّلاع على عالم الحيوان الموضوع الرئيسي لهذا الكتاب. ولكنّ هذا الموضوع لا

(114) انظر دم إ، ج. 1، ص532، مقالة: أدب.

(115) راجع الكامل ج. 1، ص1 و ج. 2، ص2؛ والحيوان ج3، ص37 و ص93، وعيون الأخبار ج1 ص 1، والامالي لابي علي القالي ج. 1، ص3.

(116) انظر فيما يخصّ الجاحظ: دم إ، ج6، ص235. و: ت اع، ج3، ص106.

(117) نشر الكتاب في القاهرة سنة 1326 في 7 أجزاء.

يعدو أن يكون فرصة لاستطرادات عديدة تتعلق بموضوعات مختلفة. وقد امتزج كل ذلك باستشهادات متنوعة وأخبار ممتعة نقف بها على الطابع المميّز لطريقة الجاحظ في الكتابة. إن الاستشهادات الشعرية في هذا الكتاب كثيرة، ولكنّها ليست دائما مقاطع مختارة بهدف الاختيار، وإنما هي متفرّقات ملائمة لرأي تُؤكّده أو ملاحظة تغنيها. ولذلك فإنها تستمد قيمتها من تنوّعها ومن تجانسها مع المقام الذي تذكر فيه.

وخصّ الجاحظ في آخر حياته الأدب العربي بكتابه الثاني في الأدب: البيان والتبيين(118). وهو اختيارات أدبية صرف، تحاول ان تتخذ صفة كتاب في البلاغة. وهي فعلا كتاب في البلاغة، إلا أنها بلاغة جدّ فنّية وغير منضبطة. فباستثناء بعض التأملات النقدية غير القادرة على تأسيس نظام متلاحم، يتلخّص الكتاب في كونه اختياراً لنصوص نثرية وشعرية مقترحة باعتبارها نماذج تصلح للاحتذاء. وقد انتقيت الأشعار من آثار أدباء ينتمون إلى مناطق متعددة وفترات زمنية مختلفة: فهم من الأعراب والحضريين، كما أنهم من القدماء والمحدثين. وقد استشهد الكاتب بأشعار معاصريه في مواضع كثيرة، فانشد لأبي نواس، وأبي العتاهية، وأبي تمام(119)، وغيرهم. ثم إننا نلاحظ في مجمل ابواب الكتاب مزجا اعتباطيا بين الشعر والنثر. ولكن هذا لم يمنع من أن تستقل بعض أجزائه بمقاطع شعرية فقط، ذات موضوع واحد(120) أو مأخوذة من أشعار مبدعين ينتمون إلى منطقة بعينها(121). ولا تفوق الأشعار التي أنشدها الجاحظ في «البيان» استشهادات كتاب: «الحيوان» من حيث عددها فقط، وإنما تفوقها أيضا من حيث قيمتها الفنّية.

وقد نشر ابن قتيبة(122) بعد الجاحظ وفي الفترة نفسها كتابه في الأدب: «عيون الأخبار(123)». وهو مصنّف متمّم لمؤلّفه في اللغة: «أدب الكاتب»، ويقصد مثله إلى تحسين ثقافة كتّاب الدّواوين، تلك الثقافة التي يحكم عليها الكاتب بالخلل والقصور. وإذا كانت فائدة الكتاب -باعتباره مختارات شعرية طفيفة - فإن ذلك يرجع إلى أنّ صاحبه

(118) نشر بتحقيق السندوبي في القاهرة سنة 1932 في 3 اجزاء.
(119) راجع البيان والتبيين ج. 2، ص187 وج3، ص311.
(120) المصدر نفسه، ج. 2، ص227 و ج3، ص 350.
(121) المصدر نفسه، ج3، ص302 فما بعد.
(122) انظر ما سبق: هـ70، ف2، م1.
(123) نشر في القاهرة، دار الكتب المصرية سنة 1925 ـ 1930.

فضّل أن يخصّ الشعر بجزء مستقل من عمله، هو كتاب: «الشعر والشعراء» الذي تحدثنا عنه فيما سلف(124).

وقد شهد القرن الثالث أيضا ظهور كتاب: «الكامل» للمبّرد(125). وهو مجموعة(126) نصوص نثرية وشعرية تعكس اهتماما وفائدة لغويين. وجل ما يشغل المؤلف في هذه النصوص يكمن في ما تتضمنه من كلمات غامضة تحتاج إلى التفسير، أو بما تقدّمه للنّقاش النحوي من قضايا طريفة. ولذلك فإن الأشعار التي يستشهد بها الكاتب مستمدّة في أغلبها من قصائد الجاهليين أو شعراء القرن الأول للإسلام. صحيح أنّ الفصل الخامس والخمسين خصّص للمحدثين(127)، ولكن الكاتب لم يقف فيه ليشرح أو يفسّر، وإنما تركه يمرّ دون أي نوع من أنواع التعليق. ولذلك فإن من الواجب ألا نفرط في تقويم هذا الكتاب على أساس أنه مختارات شعرية.

وفي بداية القرن الرابع ألّف الكاتب الأندلسي ابن عبد ربّه(128) مصنّفه: «العقد»(129). وهو كتاب - إذا استثنينا منه أشعار صاحبه التي ينشدها في كل مناسبة - وجدناه نسخة من كتب مشرقية يعتبرها صاحب العقد نماذج يحتذيها باستمرار، إذ كان هدفه هو أن يكتب للمغاربة مؤلفا يذيع بينهم موضوعات الأدب عند المشارقة. وهذا ما يفسّر لنا خيبة الأمل الكبيرة التي أصابت المشرقيين حين اطلعوا على «العقد الفريد»، إذ لم يجدوا فيه -بالرغم ممّا عرفه من شهرة كبيرة في إسبانيا - سوى بضاعتهم الخاصّة، على حد تعبير موفّق للصاحب بن عبّاد.

وفي منتصف القرن الرابع أملى أبو علي القالي(130) أماليه الشهيرة(131). وكان ذلك

(124) انظر ما سبق ص51 فما بعد.

(125) أبو العباس محمد بن يزيد الأزدي، لغوي عربي من بغداد توفي سنة 899/286. انظر دم إ، ط: ف، ج3، ص664، و: ت اع، ج.2، ص164.

(126) نشر في القاهرة سنة 1936/1355 في مجلد واحد من جزءين.

(127) راجع الكامل، ج.2، ص3.

(128) أبو عمر بن محمد بن عبد ربه، كاتب عربي من قرطبة، توفي سنة 3939/327. انظر: دم إ، ط: ف، ج.2، ص375. و: ت اع، ج3، ص 139.

(129) نشر في القاهرة بمطبعة بولاق سنة 1876/1293 في ثلاثة مجلدات.

(130) أبو علي إسماعيل بن القاسم، لغوي عربي، توفي في قرطبة سنة 967/356. انظر: دم إ، ط: ف، ج.2، ص736 و: ت اع، ج.2، ص277.

(131) نشر في القاهرة، دار الكتب المصرية، س 1926/1344، في مجلد واحد من جزءين.

في قرطبة، بعد أن هاجر هذا الكاتب البغدادي إلى الأندلس بدعوة من الخليفة عبد الرحمن الناصر (912 - 961). ولذلك فإن (الأمالي) يعتبر - كما هو الأمر بالنسبة (للعقد)- صدى مشرقيا، مع الفارق الذي يكمن في أن صاحبه مشرقي أيضا. إنه عبارة عن درس لغوي وأدبي ألقاه عالم مشرقي مهاجر، أكثر مما هو جمع لآثار مشرقية مختلفة، ولذلك فإنّ التّشابه بينه وبين (كامل) المبرّد كبير، إذ أنه بدوره نصوص منتقاة يشرحها المؤلف شرحا لغويا. ولكنه - فيما يتعلق بالمختارات الشعرية - ذو فائدة تفوق ما نستفيده في هذا الجانب من كتاب (الكامل). فالاستشهادات الشعرية فيه أكثر عددا وأفضل تنظيما، إذ انقسم مضمونه إلى فصول متعدّدة، يتعلق كل واحد منها بغرض أو موضوع شعري محدد. إنه يعكس المظهر الطريف لمؤلَّف لغوي ولمجموعة من المختارات الشعرية، أدمجت فصولها مع احتفاظها باستقلالها ــ في كتاب واحد. ولنذكر أخيرا بأن المنحى الغالب على القالي في الاستشهاد هو إيراد النّصوص الشعرية كاملة، على طريقة المفضّليات؛ الأمر الذي يرفع من قيمة الكتاب بوصفه مجموعة من المختارات الشعرية.

❑ ❑ ❑

لقد كانت هذه أهمّ كتب الأدب التي ألّفت خلال القرن الثالث والرابع للهجرة. وإذا لم تكن هذه الكتب مجموعات شعرية بالمعنى الصريح، فإن قيمتها من وجهة النظر هذه كما رأينا ــ شيء لا يمكن إنكاره. ويمكننا أن نضيف إلى ذلك قيمة أخرى تتجلّى في جانبها الأدبي والأخباري، إذ نقف من خلالها على حياة الشعراء، وتكوينهم الفنّي، وكذا على مختلف توجّهات الأوساط الأدبية والنقدية.

وضروري أن نشير في نهاية حديثنا عن هذه الكتب إلى أنّها كانت ــ نوعا ما ــ نقطة الانطلاق بالنسبة للمؤلفات النقدية. (فالكامل) و (الأمالي) مظهران قويان للنّقد اللغوي، أما (البيان والتبيين) للجاحظ فإنه ظلّ أحد مصادر النقد الأدبي الهامّة طيلة القرون اللاحقة.

❑ ❑ ❑

لقد استعرضنا في قسمي هذا الفصل الفئات الخمس للكتب التي شاركت قليلا أو كثيرا خلال القرن الثالث والرابع للهجرة في تدوين الشعر العربي، فهيأت بذلك المجال لظهور النّقد الذي ارتبط بهذا الشعر. ولنعد القول بأن القوائم المطوّلة التي ذكرناها لهذه

الكتب، قوائم جدّ ناقصة. وهي قابلة دائما لأن نضيف إليها بعض العناوين التي قد نصادفها أثناء قراءتنا وابحاثنا. بيد أنّها تعطينا فكرة عن الجهد الجادّ والحميد الذي أبداه علماء هذين القرنين بهدف جمع بقايا الآثار القديمة واخبار أصحابها ثم المحافظة على ذلك.

فإلى أي حدّ نجحوا في مهمّتهم؟ إننا اليوم في موقع يمكّننا من تبيّن هذا الحد. يروى عن أبي عمرو بن العلاء قال:

«ما انتهى إليكم ممّا قالت العرب إلاّ أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير»

لقد روى ذلك ابن سلام(132)، الذي يظهر أنّه كان يتبنّى نفس الراي في هذه المسألة. وإذا كانت هذه هي وجهة نظر الأوساط الأدبية في القرون الأولى للإسلام، فلعمري ماذا نقول نحن الذين لا نملك إلاّ جزءا ضئيلا من الثروة القليلة التي امتلكوها.

(132) طبقات ابن سلام ص25.

الفصل الثالث

تأسيسُ النّقْد العَرَبيّ وتطوُّره من القرْن الثّالث إلى القرْن الخامِس للهجْرة (9 – 11م)

لقد أخذ النقد الأدبي منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ينزع هو الآخر إلى أن يدوّن وتصنَّف فيه كتب ورسائل تهتم به، باعتباره موضوعا مستقلا. وإذا كان هذا النقد قد تولّد في بداياته بإيحاء لغوي صرف وعربي صميم، فإنه خضع طيلة ثلاثة قرون لأنواع مختلفة من التأثير.

وسنتوخّى في هذا الفصل دراسة تطوّر النقد الشعري عند العرب إلى حدود القرن الخامس للهجرة، والوقوف عند مختلف العوامل التي مارست تأثيرها فيه.

أ ـ المرحلة الاتّباعية

من 175 / 790 إلى 240 / 855 (1)

إن النقد العربي يعدّ ابنا شرعيا لعلوم اللغة. ولذلك فإنه ـ كما هو الأمر بالنسبة

(1) إنّ التاريخ الذي حدّدناه لهذه الفترة تاريخ تقريبي نستعين به في حدود الإمكان لرسم خطوط كبرى لتطوّر عامّ عرفه النقد القديم عند العرب؛ وكذلك الأمر فيما يتعلق بكلّ فترة زمنية عامّة أوردناها في هذا الفصل.

لهذه العلوم ــ من أصول عربية صميمة. وقد أشرنا سابقا إلى المنحى اللغوي الذي اتخذه النقد الأدبي عند العرب خلال القرن الأول والثاني للهجرة، وتبيّنا إلى أيّ حدّ يدين هذا النقد بظهوره إلى الأجيال المتقدمة من اللغويين العرب(2). فمنطقي إذن أن يكون أقدم نصين نقديين نمتلكهما، من وضع لغويين اثنين عاشا في أواخر القرن الثاني للهجرة، وامتدّ بهما العمر إلى بدايات القرن الثالث. ونعني بذلك «فحولة الشعراء» للأصمعي(3)، ومقدمة طبقات الشعراء لابن سلاّم الجمحي(4).

1 ـ فحولة الشعراء(5):

إنّ الأصمعي لم يدوّن هذا الكتاب، وإنما فعل ذلك تلميذه أبو حاتم السجستاني(6)، الذي سمع آراء أستاذه في بعض مجالس الدرس(7)، وأوردها في «فحولة الشعراء» منسوبة لصاحبها بشكل صريح.

إن الصدق الذي عرف به السجستاني بين معاصريه يجعلنا نطمئن إلى أننا بإزاء أقوال لا مراء في أنها للأصمعي. إنها في الأغلب الأعمّ إجابات عن أسئلة وجّهت لهذا العالم من طرف تلميذه أبي حاتم. ولكنّ هذا الأخير لا يتردّد أحيانا في أن يضيف إلى آراء أستاذه بعض التعليقات أو الشروح اليسيرة.

ويتلخص الكتاب في جملة أسئلة يوجّهها السجستاني للأصمعي، عن هذا الشاعر أو ذاك: هل يعتبر من الفحول؟(8) فيجيب الأستاذ تلميذه سلبا أو إيجابا، مع عدم الشعور

(2) انظر ما سبق في الفصل الأول.
(3) انظر ما سبق حول الأصمعي في هـ 25- ف 1.
(4) انظر ما سبق عن ابن سلام في هـ 1 - ف2 - م2.
(5) نشرة ش توري: ZDMG .LXV ص487 ـ 516 ليبزك، ويقع النصّ بين ص 492 ـ 503.
(6) سهل بن محمد السجستاني (أو السجتي)، لغوي من مدرسة البصرة، تلمذ للأصمعي وأبي عبيدة والأخفش. وقد اشتهر باطلاعه الواسع على اشعار القدماء ومعرفته بها. وتوفي حوالي سنة 252هـ. انظر دم إ، ط ع، ج. 1، ص323 وت اع، ج. 2، ص159.
(7) فحولة الشعراء، ص9.
(8) لقد استعملت كلمة (الفحل) عند الأصمعي بمعناها المجازي الدّال على نوع من التميّز في مجال الشعر؛ أي ان الفحل من الشعراء هو من غلّب على غيره فصار مبرّزا لا مجال لإنكار فضله. أما المعنى الحقيقي لكلمة (فحل) فيتحدد في انها تدلّ على الفرس الذي يتّخذ للضّراب، وعلى الذكر من الحيوان، ثم ما يقتضيه ذلك من قوّة وشدّة ونشاط.

بالحاجة إلى ان يدعم أحكامه بآراء غيره من العلماء. ولكنّ هذا لا يعني بانّ هذه الأحكام آراء شخصية اصيلة، وإنما هي أحكام تعكس في أغلبها الأفكار الرائجة في ذلك العصر.

إن الأصمعي لا يتحدّث عن الشروط التي يجب أن تتوفّر في الشاعر كي يعتبرفحلا، ولكنّنا نستطيع بالرغم من ذلك ان نتبين من خلال أحكامه اربعة شروط أساسية لهذه الفحولة:

أولها انّ الشعراء الجاهليين أو المخضرمين وحدهم الذين بإمكانهم ان يتبوّأوا هذه المكانة. ولذلك فإن السجستاني حين جازف بنفسه سائلا أستاذه عن أمر الثالوث الإسلامي الشهير: جرير والفرزدق والأخطل، أجابه الأصمعي قائلا: «لو كانوا في الجاهلية كان لهم شان. ولا أقول فيهم شيئا لأنهم إسلاميون(9)».

والثاني انّ أسلوب الشاعر الفحل أسلوب رصين وسليم من الشوائب وقوي جزل، لا يكشف عن أي نوع من أنواع الضعف سواء في معانيه أو في ألفاظه. إن التّشدّق والطيش يتعارضان تعارضا تاما مع الشعر الجيّد ولذلك فإننا لا نستطيع أن نشرح خارج هذه المظاهر الأسلوبية السبب الذي جعل الأصمعي يمنح لقب الفحولة للحارث بن حلزة، في وقت حرم فيه خصمه الشهير عمرو بن كلثوم(10) من هذا الامتياز. إن اندفاع الشاعر في المعلقة التي تنسب إليه، وغضبه الشبيه بغضب الأطفال، وربما أيضا الإيقاع السهل والخفيف في هذه القصيدة، كلّها مظاهر اعتبرها الأصمعي غير لائقة بالشاعر الفحل.

والشرط الثالث يكمن في أن لغة الفحل يجب أن تكون لغة عربية صميمة. ولذلك فإن الشاعر إذا عاش بين العجم مدة طويلة، واستعمل بحكم اتصاله بهم ألفاظا غير عربية، أو ركب ضرورات لا يلجأ إليها الشاعر الأصيل، لا يمكن أن يوصف بالفحولة، مهما تكن موهبته. وهذا ما يمكّننا من شرح الازدراء الذي أبداه الأصمعي في حقّ شاعر جدّ مرهف وأصيل هو عديّ بن زيد، الذي لم يحالفه الحظ إذ ولد بالحيرة واستقر في فارس مدّة طويلة.

«قلت: فعدي بن زيد أفحل هو؟ قال:

(9) فحولة الشعراء، ص12.
(10) م ن، ص11.

- ليس بفحل ولا أنثى. ».(11)

أما الشرط الرابع فإنه من المفروض في الفحل أن يكون غزير الانتاج وقد رفض الأصمعي طبقا لهذا الشرط أن يمنح لقب الفحولة لشعراء قليلي الإنتاج، لا نعدَم لديهم الاستجابة للشروط الثلاثة سالفة الذكر.

«قلت فالحويدرة؟ قال: لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا.»(12)

و «قلت: فمعقّر البارقي حليف بني نمير؟ قال: لو أتمّ خمسا أو ستا لكان فحلا.»(13)

والحكم نفسه ينطبق على أوس بن غلفاء، قال: «لو كان قال عشرين قصيدة لحق بالفحول ...»(14)

ومن الطبيعي أن يكون الشرط الأول أهمّ مقياس من مقاييس الفحولة، لأن الشاعر الجاهلي كان بالنسبة للأصمعي مثلا أعلى. بل إنه ذهب إلى تقويم أشعار الإسلاميين والمحدثين في ضوء موافقتها للشعر الجاهلي، أو بحسب اقتراب أصحابها زمانا من العصر الجاهلي أيضا. ولذلك فإنه يفضّل الراعي (ت حوالي 90 هـ / 709م) على ابن مقبل (ت حوالي 25 هـ / 646 م) لأن «الراعي أشبه شعرا بالقديم وبالأول»(15) ويصرّح أيضا بأن بشارا (ت حوالي 167 هـ / 129م) لو أنه ولد قبل عصره لفضّله على كثير من القدماء(16).

إنّ هذا الموقف الذي يتّخذه الأصمعي هو في حقيقته طبيعي جدّاً، لأنه كان لغويّا أكثر منه ناقدا. إنه يهتمّ طبعا بالقيمة الأدبية للقصيدة الشعرية، ولكنها قيمة تتضاءل أمام الجانب اللغوي الذي يعدّ أساسيا في نظره. ولذلك فإن شعر المحدثين قد ينجح في أن ينال رضى الناقد، ولكنه لا يمكن أن يكون حجّة في رأي عالم حريص على تثبيت لغة القرآن. ومن نتائج ذلك أنّ أحكام الأصمعي في الصفحتين الأخيرتين من «فحولة الشعراء»، حيث يتعلق الأمر ببعض الشعراء الإسلاميين، أحكام تقف عند حدود من حاز من هؤلاء ثقة

(11) م ن، ص11. ولابد من أن نتذكّر في هذا الصدد المعنى الأصلي لكلمة (فحل) كي ندرك قصد الأصمعي من هذه الإهانة.
(12) فحولة الشعراء، ص12.
(13) م ن، ص14.
(14) م ن، ص15.
(15) م ن، ص 12.
(16) الأغاني، ج3، ص141.

علماء اللغة واعتبر حجّة لديهم. أي أنّها أحكام لا تعتمد القيمة الفنّية التي قد تتّصف بها أشعارهم. وقد استعمل في سبيل ذلك مصطلحات متعددة ومتنوّعة تقترب من مصطلح أهل الحديث ورواته أكثر ممّا تتعلق بفن الشعر ونقده(17). لقد كان لآراء الأصمعي تأثير سيّء يوازي مكانته الكبيرة بين علماء عصره، فحاول اللاحقون تكريس أحكامه على نحو ماكرّسوا روايته وآراءه اللغوية، ولم يستطيعوا. وكانوا بصنيعهم هذا يفضلون الأسباب الحقيقية التي تؤسس أحكامه الأدبية والتي هي بعيدة إلى حدّ ما عن المجال الأدبي.

2 ـ ابن سلاّم الجمحي ومقدّمة طبقات فحول الشعراء(18):

لقد استند ابن سلاّم - على عكس الأصمعي - إلى آراء من سبقه من العلماء الرواة، فاستشهد بشكل مباشر وأساسي بيونس بن حبيب(19) وأبي الغرّاف(20)، ثم بالأصمعي(21) بعدهما، فأبي عبيدة(22)، وسيبويه(23) وخلف الأحمر(24).

إن كتاب ابن سلاّم يعطينا فكرة واضحة عن رغبة هذا العالم في المعرفة منذ بداية تحصيله، إذ نقف عليه وهو يدوّن أجوبة يونس بن حبيب عن سؤال وجّهه إليه والد ابن سلاّم(25). ونراه في مكان آخر من كتابه يسأل يونس بن حبيب(26) وسيبويه(27). إنه لم

(17) من ذلك انّه يصف الشاعر فيقول مثلا: إنه فصيح، وصالح الفصاحة، وجيّد الفصاحة، وثبت، وحجّة. وهذه الصفّة الأخيرة وحدها التي تمكّن الشاعر من ان يتخذ مرجعا في مجال اللغة فيستشهد بقوله. ولذلك فإنّ المولّد لا يعتبر في راي الأصمعي حجّة، وإن كان قد ابدى احيانا بعض المرونة في شان ثلّة من الشعراء الإسلاميين.

(18) لقد تحدّثنا فيما سبق عن المضمون العامّ لهذا الكتاب (انظر ص43). ولذلك فإننا سنهتم الآن بمقدّمته فقط، على اساس أنّها ذات مضمون نقدي صميم.

(19) طبقات فحول الشعراء ص 9 ـ 10 ـ 13 ـ 16 ـ 19 ـ 23.

(20) م ن، ص 277 ـ 295 ـ 313 ـ 321 ... .

(21) م ن، ص 105 ـ 117 ـ 204 ـ 572.

(22) م ن، ص 40 ـ 41 ـ 106 ـ 561 ـ 563 ...

(23) م ن، ص 18.

(24) م ن، ص 21 ـ 47 ـ 54.

(25) م ن، ص 14.

(26) طبقات فحول الشعراء، ص15 ـ 20.

(27) م ن، ص 18.

يتردد وهو ما يزال حدثا في أن يطرح على كبار شعراء هذه الفترة كبشار(28) ومروان ابن أبي حفصة (29) أسئلة ذات أهمية بالغة.

إنّ الفترة التي تفصل ابن سلاّم عن الأصمعي لا تجاوز عشرين سنة على أكثر تقدير، وهي فترة قصيرة إذا ما قورنت بالتطوّر النقدي الكبير الذي حقّقته مقدّمة «طبقات الشعراء». ويبدو أنّ الدراسة المنظّمة لهذه المقدّمة شيء مستحيل، على اعتبار الفوضى التي لحقت هذا الكتاب بعد وفاة صاحبه فيما يظهر، والتي جعلت كثيرا من فقر مقدّمته غير مفهومة(30). ولذلك سنكتفي في هذا المقام بالوقوف عند أهمّ ما يثير انتباهنا من الآراء التي تضمنتها هذه المقدمة.

إنها آراء تتلخّص في مسألة واحدة هي وعي الكاتب بأنه صاحب صناعة، وأن ذلك يقتضي منه جهداً مستمراً. وتسود هذه الفكرة التي تعتبر جديدة في تلك الفترة مقدّمة الكتاب من بدايتها إلى نهايتها. قال: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم به، كسائر أصناف العلم والصناعات؛ منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان.»(31)

ويؤكد ابن سلاّم ذلك بإيراد الواقعة التالية:

«وقال قائل لخلف: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنُه فما أبالي ما قلتَ أنت فيه

(28) م ن، ص315.

(29) م. ن، ص318.

(30) من ذلك قوله في ص 9 ـ 10: «فاقتصرنا في هذه على فحول الشعراء الإسلاميين، للاستغناء عن فحول شعراء الجاهليين بطبقاتي المؤلفة في ذلك». وهو كلام معدول به عن مكانه الأصلي الذي خصّصه ابن سلام للشعراء الإسلاميين. وانظر ص 15 أيضا حيث ورد مايشبه هذا الاضطراب وهو قوله: ثم اقتصرنا بعد الفحص والنظر والرواية عمّن مضى من أهل العلم على رهط أربعة من فحول شعراء الإسلام ...

ويبدو أنّ كتاب ابن سلام قد تضمن في الأصل كتابين اثنين، الأول خاصّ بالجاهليين، والثاني بالإسلاميين؛ وأن لكلّ واحد من هذين مقدّمته الخاصة. ثم اجتمع الكتابان فيما يظهر بعد موت صاحبهما، وخلط بعض النسّاخ بين مقدمتيهما. المؤلف.

لقد حاول محمود محمّد شاكر تدارك هذا الخلط الذي أشار إليه استاذنا الكريم، فقابل الجملة الواردة في ص10 من ط الأوربية بقوله: «فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا، فألّفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه، فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط كلّ طبقة ...» والجملة الواردة في ص 15 بقوله: «ثم إنا اقتصرنا بعد الفحص والنظر والرواية عمّن مضى من أهل العلم ــ إلى رهط أربعة، على أنّهم أشعر العرب طبقة ... » أنظر: طبقات فحول الشعراء ـ ت محمود محمد شاكر ــ مقدمة المحقّق ص 19.

وهو تدارك لا نستبعد في ضوئه رأي د. أمجد في أنّ أصل الكتاب جزآن منفصلان جمع بينهما رواة ابن سلام. (المترجم).

(31) م. ن، ص 6.

وأصحابُك. قال: إذا أخذتَ درهما فاستحسنته فقال لك الصرّاف: إنه رديء! فهل ينفعك استحسانك إياه؟(32)».

ولذلك فإن على من رام النقد أن يتزوّد بوسائله الضرورية. إن آراء النقّاد المتسلّحين بهذه الوسائل هي وحدها التي بإمكانها أن تكون آراء قيّمة، ولابد من أن نرفض في مقابل ذلك جملة ماورد عن العلماء غير الأكفاء من آراء نقدية. ويعتبر محمد بن إسحاق(33) راوية السيّر المعروف نموذجا للعلماء غير المتمكّنين من صناعة النقد، إذ ملئت كتبه أشعارا موضوعة، من المؤكد أن لايدَ له في اختلاقها، لأنه كان معروفا بنزاهته واستقامته؛ يؤكد ذلك قوله: «لا علم لي بالشعر، أوتى به فاحمله(34)».

ولكنّ ما يحمل ابن سلاّم على لومه، إنما هو هذا التّصديق الساذج الذي لا يقوم له عذرا(35). ولقد كان قرّاء ابن إسحاق مطمئنين إلى ما ينشد من شعر اطمئنانهم إلى ما يرويه من سير، بالرغم ممّا هو عليه من جهل بالأشعار وافتقار إلى الحسّ النّقدي المميّز. إنّنا نقرأ في كتبه أشعارا منسوبة إلى شعوب بائدة كعاد وثمود، وهو امر يثير عجب ابن سلاّم فيتساءل: «أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن أدّاه منذ آلاف من السنين(36)». صحيح أننا لا نعدم زيفا وتزويرا في كلّ زمن وعصر، ولكنّ دور الناقد يكمن في أن يميّز صحيح الشعر من زائفه. والخطأ الذي ارتكبه ابن إسحاق هو أنه مكّن منتحلي الأشعار وواضعيها من استغلال ما كان يحظى به من ثقة، ليروّجوا بضاعتهم.

إنّ ابن سلاّم لم يقف عند حدود النيل من سمعة ابن إسحاق، بل جاوز ذلك إلى التساؤل بإسهاب عن أصالة الشعر العربي القديم وما تثيره من مشاكل معقّدة. وهو في هذا الأمر أوّل من أكّد بأنّ عددا كبيرا من الأشعار التي نزعم أنّها للقدماء ليست سوى أشعار منحولة يعود تاريخ وضعها إلى القرن الأوّل والثاني للهجرة. وترجع أسباب الوضع في رأيه إلى رغبة بعض القبائل في إغناء تراثها الشعري الضحل، أو طموحها إلى تعويض آثار ضاعت خلال فتوحات القرن الأوّل للإسلام(37). ثمّ تكمن هذه الأسباب أيضا في

(32) م. ن، ص8.
(33) لقد توفيّ ابن إسحاق في بغداد حوالي سنة 151 هـ/ 768م. وهو صاحب السيرة التي رواها ابن هشام فيما بعد.
(34) طبقات فحول الشعراء ص9.
(35) م. ن. ص9.
(36) م. ن، ص 9.
(37) م. ن، ص 39 ـ 40.

سعي رواة الشعر إلى اكتساب المكانة القيّمة بين معاصريهم، وذلك بحملهم أكبر قدر ممكن من الأشعار القديمة(38). ولكنّ الناقد الكفؤ يستطيع في أغلب الأحوال أن يعثر على الوسيلة التي تمكّنه من معرفة الأشعار الموضوعة، فيعيد الأمور إلى نصابها. إن مهمّة كهذه لا تصعب إلا حين يكون المتحل نفسه شاعرا من أهل البادية، فيخفى الوضع في هذه الحال إلى حدّ الشبه التّام بأشعار القدماء(39). وهكذا شهّر ابن سلاّم منذ أواخر القرن الثاني للهجرة، وفي خضمّ الاندفاع الذي أبدته حركة الوضع، بالنشاط السيّء، الذي اظهره الوضّاعون، كما حذّر القرّاء من افتراءاتهم. ولكن ابن سلاّم لم يذهب ــ ومعه سائر معاصريه ــ إلى حدّ وضع أصالة الشعر العربيّ القديم برمّته موضع شكٌ على نحو ما يفعله بعض معاصرينا بكثير من الجرأة والبسالة!(40).

لقد تحدّثنا عن المضمون العامّ للمقدّمة التي تضمّنها كتاب «طبقات الشعراء»، فتمكّنا من ان نستخلص بأن صاحبه قد عبّر عن إيمان قويّ بالعمل النقدي، وانه يعدّ أوّل من أعلن هذا الإيمان بحرارة وصدق. ولكن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المجال هو: عن أيّ نقد كان يتحدث ابن سلاّم؟

إننا لا نعثر لديه إلا على نقد مبهم لم تؤسس مبادئه بعد، أو هي مبادىء تتردّد في الأذهان دونما دقّة أو وضوح، وتعبّر في الوقت نفسه عن الاحساس بالحاجة إلى نقد شعري صلب نستطيع الاعتماد عليه، ونسعى جاهدين إلى إيجاده، ولكنه لن يتحقّق بشكل فعلي إلاّ في مرحلة لاحقة.

ب: مناهضة الشعوبية والصراع بين القدماء والمحدثين

من سنة 240 / 855 إلى سنة 280 / 893.

إن النقد الاتباعي سيؤسس في هذه المرحلة قوانينه ويفرض نفسه تبعا لعوامل متعدّدة.

لقد أخذت المناقشات اللغوية في هذه الفترة تفتر شيئا فشيئا، وبدأت اتجاهاتها المختلفة تنصهر في مدرسة واحدة. وبما أن علماء اللغة كانوا يتمتّعون بسلطة قويّة،

(38) م. ن، ص 40 ــ 41.

(39) م. ن، ص 40.

(40) وذلك ما عبّر عنه مارجليوث: Le journal Asiatique - 1924؛ ثم طه حسين في كتابه: في الأدب الجاهلي ــ القاهرة 1927.

اكتسبوها من أنهم المدافعون عن لغة القرآن، والذين يضمنون لها التفوّق وسط خليط خطير من اللغات والأجناس فإنهم خوّلوا بحكم هذه السلطة حقّ إصدار الأحكام في مجال الفنّ أيضا. ولكنهم استخدموا هذا الحقّ بإفراط كبير غاظ الشعراء(41)، إذ ذهبوا غير ما مرّة إلى إبداء أحكام قيمة ذات مبرّرات لا علاقة لها بدراسة المميّزات الفنية للآثار التي يصدرون أحكامهم حولها. وهو ما جعلهم في أحيان كثيرة يتّخذون مواقف نقدية مثيرة للابتسام.

يحكى عن ابن الأعرابي(42) أنه كان يامر بتدوين كلّ ما ينشد في مجلسه من شعر يستجيده. فانشده يوما أحد الحضور أبياتا في السحاب نسبها لشاعر قديم، فاعجب بها ابن الأعرابي وأمر بكتابتها. ورجع منشدها عن قوله الأول مؤكدا أن أبا تمّام هو قائلها(43). فامر ابن الأعرابي ـ وقد شعر بانه خُدع ـ أن تمزق الصحيفة التي كتبت فيها الأبيات قائلا: «... لا جرم، إن أثر الصّنعة فيها بيّن»(44)

فالقدماء وحدهم كانوا جديرين بالإعجاب في رأي ابن الأعرابي ومن سلك مسلكه، واعتبرت أشعارهم مثلا أعلى غير منازع، وهو أمر دفع اللغويين إلى عدم التّردد في إدانة جميع ما نظم من شعر بعد القرن الأوّل الهجري.

فما هي أسباب هذا التصلّب؟

إن الأمر يتعلّق أوّلا بانحراف مهنيّ فرضته عليهم اهتماماتهم اللغوية، أي أنّهم يدينون فنّيا شعر المحدثين في مجمله، لأنه لغويّا لا يسعفهم في إنجاز أعمالهم المرتبطة بالماضي.

ولكن تصلّبهم لم يرتبط أساسا بهذه القضيّة وحدها وإنّما كان نابعا من ردّ الفعل

(41) لقد اخذ التصادم بين علماء اللغة والشعراء يتّضح ابتداء من القرن الثاني للهجرة؛ إذ كان عبد الله بن ابي إسحاق الحضرمي يوجّه انتقاداته للفرزدق ويتتبّع اخطاءه. ولذلك هجاه الفرزدق اشدّ الهجاء (انظر طبقات فحول الشعراء ص 17 والموشّح ص 157). وهو نفس ما فعله البردخت حين افرط الأخفش في ذكر هفواته اللغوية، فهجاه هذا الشاعر وعرّض بقبح خلقته التي يجب في رأيه ان تشغله عن تتبّع العيوب الفنّية لدى المبدعين والادباء. (انظر الوساطة ص 9، والموشح ص 24 حيث نسب المرزباني هذا الهجاء لحمّاد عجرد). (وليست الأبيات في الأخفش وإنما في لغوي يدعى حفص بن ابي ودّة ـ المترجم).

(42) انظر ما سبق، هـ 88 ـ ف 2 ـ م 1.

(43) انظر ما سبق، هـ 59 ـ ف 2 ـ م 1.

(44) الصناعتين، ص 51، وانظر في الموشح، ص 384 وص 413 أمثلة اخرى لآراء ابن الاعرابي في المحدثين.

ضدّ الشعوبية(45)؛ اي انهم أعجبوا بالقدماء دون غيرهم، لان هؤلاء كانوا عربا اقحاحا، لم يقولوا الشعر إلاّ بسليقة عربية صميمة، في حين أن عددا كبيرا من المحدثين كانوا من أصل غير عربي. نعم، قد يكون الشاعر المحدث منحدرا من أصل عربي صميم، ولكن هذا لا يمنع شعره من أن يتأثر بهذا الخليط من الأجناس والحضارات التي عرفتها هذه الفترة من تاريخ الاسلام. ولذلك فإنّنا حين نقرّ بالتّفوق المطلق للشعر القديم، نثبت في الوقت نفسه تفوّق العرب لغة وشعرا وجنسا. هذا التفوّق الذي لم تكن الشعوبية لتعترف به في أيّة حال. وإلى جانب هذا التعصّب للشعر العربي القديم، اتخذت الحركة المناهضة للشعوبية موقفا حذرا ــ من معطيات الحضارة الهلّينية التي أخذت تتسرّب إلى الفكر الإسلامي. إذ كانت كتابات أرسطو (46) الحقيقية وكتاباته المنسوبة إليه خطأ، والتي ترجمت خلال القرنين الثاني والثالث للهجرة (8 ــ 9م) تثير لدى المتكلّمين اهتماما جادًا، وكانت أصداؤها الآتية من بعيد تزعج الأوساط الأدبية المحافظة. ويكفينا لمعرفة ما ووجهت به الهلّينية في بداية ظهورها أن نقرأ الأبيات التالية للبحتري (47) حيث لا تخفى نبرة التّعبير عن مناهضة الشعوبية:

كلّفتمونا حدود مَنْطقكُم والشعر يزري بنطقه عَجَبُهْ
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق: ما نوعه وما سببه
والشعر لمحٌ تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه(48)

وهكذا يهزأ البحتري في القرن الثالث للهجرة من المناطقة ومنطقهم الذي يسعون إلى فرضه على بلاغة العرب الفطريّة.

إن موقف اللغويين الذي لم يكن يؤيّد الشعر المحدث تأييدا قويّا لم يمنع هذا الشعر من أن يواصل طريقه. وكلّ ما يقال عن جمود الشعر العربي وعدم تجدّده لفترة زمنية امتدّت قرونا طويلة قضيّة باطلة، لأن مظاهر هذا الشعر أخذت تتغيّر بعمق منذ منتصف القرن

(45) انظر في ذلك د.م.إ، مقالة: الشعوبية، ط ع، ج. 13، ص315؛ ثم إن احمد امين قد عقد فصلا قيّما لهذا الموضوع في ضحى الإسلام، ج. 1، ص17ـ79.
(46) د.م.إ، ارسطاطاليس، ط ع، ج. 1، ص612، ط ف ج. 1، ص651.
(47) نشر ديوانه في باريس، س 1836، وفي بومباي سنة 1313 / 1895، ثمّ في القاهرة سنة 1307 / 1889 بشرح البطليوسي.
(48) ديوان البحتري ج. 1، ص209.

الثاني للهجرة. إن الشعراء القدماء ـ باستثناء عدد منهم ـ لم يكونوا يعون دورهم الفنّي بوضوح. أما شاعر أواخر القرن الثاني فإن هذا الوعي قد أصبح لديه واضحا، إذ لم يعد الأمر متعلقا بأن يقول أبياتا في موضوع معيّن، بل بأن يقولها وفق طريقة محدّدة تملي عليه أن يختار الألفاظ والبحر والقافية والمعاني بعناية فائقة. بل إن المعاني المبتذلة والمشتركة أصبحت بدورها مجالا للتّعبير الشخصي والخلق الجديد(49). كما أن الإطار الصارم للقصيدة القديمة والذي لم يعمل النّقاد على تثبيته بعد(50) أخذ يلين شيئا فشيئا. وهذا يعني أن المحدثين رفضوا أن يكونوا صورة منسوخة عن القدماء، وسعوا إلى إبراز ذواتهم.

ابن قتيبة(51) ومقدمة كتابه «الشعر والشعراء»(52):

ألف ابن قتيبة كتابه «الشعر والشعراء» في هذه الفترة القلقة النشيطة، فكانت مقدّمته صدى للآراء المتضاربة التي كانت تروج حينئذ في أوساط الأدب. ولكنه عبّر في هذه المقدمة عن مبادىء إن لم تنل رضانا باستمرار، فإنها لا تعدم إثارة لإعجابنا بنبرتها الوثوقية الجازمة. إننا نجد هنا أنفسنا أمام نصّ يمكن اعتباره كتابا في فنّ الشعر.

كان ابن قتيبة فيما نعرف عنه لغويا محافظا وكثير الاحتراس في إبداء رأيه. لكنّه لم يكن يخلط بين القيمة اللّغوية والقيمة الفنّية للعمل الأدبي، فالمحدثون في نظره قد لا يكونون حجّة في مجال اللغة، ولكنّ هذا لا يمنعهم من مجاراة القدماء في مجال الشعر، وعلى النّاقد الذي يسعى إلى تقويم الأثر الفنّي أن يتعامل مع القدماء والمحدثين على قدم المساواة: يقول:

«ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كلّ شاعر مختارا له سبيل من قلّد أو استحسن باستحسان غيره. ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدّمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخّره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاّ حظّه، ووفرّت عليه حقّه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائله ويضعه في متخيّره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلاّ أنّه قيل في زمانه، أو أنّه رأى قائله.

(49) سنتحدّث في القسم الثاني من هذه الدّراسة عن المعاني المتداولة، ومحاولة صياغتها في قوالب جديدة من طرف المحدثين.

(50) انظر في هذا الموضوع: ريجيس بلاشير vue d'ensemble sur la poétique classique des arabes. p.5-13

(51) انظر فيما يخصّ ابن قتيبة هـ 70 ـ ف 2 ـ م1.

(52) لقد درسنا فيما سبق المضمون العام لهذا الكتاب (انظر ص51 فما بعد).

ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ دهر، وجعل كلّ قديم حديثا في عصره، وكل شرف خارجية في أوّله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل يعدّون محدثين. وكان أبو عمرو بن العلاء(53) يقول: لقد كثّر هذا المحدث وحسّن حتّى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالخريميّ والعتّابي والحسن بن هانىء وأشباههم(54)».

ولكي يضع النظرية موضع التطبيق، خصّ ابن قتيبة المحدثين في كتابه بتراجم لا تقلّ تفصيلا عن تراجم القدماء.

إن هذا الكلام الذي يبدو اليوم وكأنه يعبّر عن فكرة عادية وعادلة، قد أثار بلاريب لدى ابن الأعرابي وأمثاله من أنصار القدماء مثل الدهشة التي أثارتها في الأكاديمية الفرنسية ولدى بوالو Boileau على الخصوص أبيات بيرّو Perrault الشهيرة: «إني أنظر إلى القدماء دون أن أركع أمامهم ...».

ومع ذلك فإنه من الغلوّ أن نعتبر ابن قتيبة من أنصار الحداثة بسبب هذا الموقف المعتدل. فقد كان، كسائر الذين اعتنقوا الإسلام اعتناقا صادقا، مناهضا للشعوبية على الرغم من انحداره من أصول غير عربية(55). ومعنى هذا أنه كان في الحقيقة اتباعيا إلى أبعد حدّ ممكن. إذ رغم تصريحه بان الشعراء متساوون أمام النقد، فإن الشعر القديم بموضوعاته وشكله وبنائه ظل وحده النموذج الذي يجب أن يحاكى. إنه وضع حواجز قويّة أمام محاولات التّجديد الخجولة والمتردّدة التي تحدّثنا عنها قبل قليل، فسعى إلى ردّ الاعتبار لبناء القصيدة القديمة وحاول تثبيته. قال: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين؛ (...) ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق (...) ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع (...) فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره

(53) انظر تعريفنا بهذا العالم في الفصل الأول من هذه الدراسة هـ2.
(54) الشعر والشعراء ج. 1، ص 62 ـ 63.
(55) انظر ضحى الإسلام ج. 1، ص 2 ـ 63.

وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حقّ الرجاء وذمامة التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح (...) فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام»(56) إن الفرق الأساسي بين ابن قتيبة وغيره من الاتباعيين الذين يعمد إلى فضح تحيّزهم الأعمى للقدماء، هو انهم كانوا يناصرون كلّ شاعر متقدّم، في حين أنّه لم يكن ينحاز إلا للجيّد من الشعر القديم؛ أي أنّه لم يكن يحمل عداوة مسبقة لكلّ شاعر محدث كما هو الأمر لديهم، وذلك لأن المحدثين في رأيه يستطيعون تحقيق ما حققه القدماء من جودة فنّية، إذا هم عملوا على اتباع طريقتهم وحاكوا أشعارهم الجيّدة. وبعبارة اخرى، يمكننا القول إنّ غيره من النقّاد الذين تحدّثنا عنهم اتّباعيون لأسباب تبدو لغوية، في حين أن ابن قتيبة اتّباعي لأسباب تبدو أدبية. وعلى هذا نستطيع أن نستخلص بانه حاول إلى حدّ ما أن ينظّم الجبهة المحافظة ويدعمها. وفي هذا يكمن الخطر الحقيقي لكتاباته؛ إذ أنّ شعر المحدثين كان قادرا - قبل مقدّمة الشعر والشعراء - على مواصلة طريقه مستهينا بتعصب الاتّباعيّين وتشدّدهم. ولكن هذا الشعر اصبح بعد كتابة هذه المقدّمة امام مُشرّع حقيقي لأصول النظم.

أمّا مناهضة ابن قتيبة للفكر الهلّيني، فإنّها كانت من أشدّ مواقفه عنفا. يقول:

«إنما هو الجوهر يقوم بنفسه والعرض لايقوم بنفسه ... والكلام أربعة: أمر وخبر واستخبار ورغبة؛ ثلاثة لايدخلها الصدق والكذب وهي الأمر والاستخبار والرغبة، وواحد يدخله الصدق والكذب وهو الخبر ... مع هذيان كبير. والخبر ينقسم على تسعة آلاف وكذا وكذا مائة(57) من الوجوه. فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في كلام كانت وبالا على لفظه وقيدا للسانه»(58).

ويقول في مكان آخر:

«ولو أنّ مؤلف حدّ المنطق بلغ زماننا هذا، حتّى يسمع دقائق الكلام في الدين

(56) الشعر والشعراء، ج. 1، ص 20 ـ 21. وقد استعرنا ترجمة النصّ من بلاشير vue d'ensemble، ص9.
(57) لعلّ القارىء سيلاحظ لا محالة بانّ ابن قتيبة قد افرط في ذكر هذا العدد الضخم بقصد السخرية والاستهزاء.
(58) ادب الكتاب ص4.

والفقه والفرائض والنحو، لعدّ نفسه من البكم؛ أو يسمع كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته لأيقن أنّ للعرب الحكمة وفصل الخطاب»(59).

إننا نقف من خلال هذا الكلام على تعصّب شديد. وهل نتوقع من ابن قتيبة التسامح بعد أن دان لدى المحدثين كل محاولة للتجديد، وكلّ خرق للمفاهيم القديمة الموروثة؟ كيف يمكنه ان يتقبّل هذا الدّخيل الذي يجهله جملة وتفصيلا والذي يطمع أن يتحكّم في لغة نزل بها القرآن وأبدعت بها آثار راقية كثيرة؟

إن ابن قتيبة باختصار لم يكن اتباعيا على طريقة ابن الأعرابي ومن أشبهه، لأنه كان متفتحا نوعا ما، معترفا باستمرار التطّور التاريخي، لا يستطيع أن يغمض عينيه عن التحول الواضح الذي عرفه المجتمع الإسلامي في هذه الفترة. ولذلك فإنه فهم أن مفهوم الجديد والقديم مفهوم نسبي. وأن كلّ مبدع بإمكانه ان يعدّ قديما ومجدّدا في آن واحد إذا ما قورن بمن سبقه أو لحقه. وهذا ما ترتبت عليه دعوة ابن قتيبة إلى تساوي القدماء والمحدثين أمام الدرس النقدي. وهو أمر يدلّ على تطوّر عظيم بالنّسبة للمرحلة التي عاش فيها هذا الكاتب. ولكن مناهضة ابن قتيبة للشعوبية، وثقافته العربية الإسلامية الصرف ــ لم يكن بإمكانهما بالمقابل إلا أن يدفعاه نحو محافظة ضيّقة.

كان الشعر القديم بالنسبة إليه مثلا أعلى، لا يمكن للمحدثين أن يضارعوه إلا عن طريق محاكاة نماذجه الجيّدة. إن هذا التّصادم بين الفكر المنطقي الصائب والموروث الثقافي، بين الحاضر المتطوّر والماضي الذي يشدّنا إليه، هو ما يميّز أعمال ابن قتيبة وغيره من نقاد الشعر الاتباعيين، كما سنرى في الصفحات التالية.

جـ : التأثير الهلّينستي والمدرسة الاتباعية الجديدة من سنة 280 / 893 إلى سنة 340 / 951.

1 ـ كتاب الشعر وكتاب الخطابة لأرسطو:

على رغم العنف الذي كان النقد العربي يتخذه في مقاومة الشعوبية، فإن ردّ الفعل الذي أبداه تجاه الفكر اليوناني الدّخيل ظلّ ردّا سلبيا غير فعّال طيلة المرحلة التي درسناها.

(59) م. ن ص5.

لكنّ مثل هذا الرّد السلبي لم يعد كافيا منذ نقل إلى العربية كتاب (الشعر) و(الخطابة) لأرسطو. ويحسن بنا أن نستبق الأمور فنبدأ بالحديث عن تأثير كتاب (الشعر).

لقد نقل هذا الكتاب إلى العربية في وقت جدّ مبكّر(60)، إلاّ أن النّقاد العرب لم يتأثروا به فيما يظهر. فما السبب الذي حال بينهم وبين هذا التأثر؟

يكفينا للإجابة عن هذا السؤال أن نقرأ الترجمة العربية لكتاب «الشعر» بنظرة ناقد من القرن الرابع الهجري أو القرن الخامس، كالعسكري أو ابن رشيق.

إن الترجمة العربية القديمة لكتاب «الشعر» لم توفّر لهؤلاء العلماء إلاّ مفاهيم غريبة، ادركها المترجم نفسه بشكل مشوّه وعبّر عنها بعبارات جدّ سقيمة.

إن نظرية المأساة هي المضمون الأساسي لكتاب «الشعر» ونحن نعرف مبدئيا أن الأدب العربي يجهل الشعر الدرامي، وأن المثقفين العرب الذين عاشوا في القرن الثالث والقرن الرابع لم يكونوا يمتلكون أيّ فكرة عن التراجيديا. ولذلك فإن حظوظ فهمهم لكتاب الشعر كانت قليلة، حتّى ولو تمّ نقله بلغة عربية واضحة. وربّما كان من الأجدى — كي تكون لديهم فكرة ما عن المأساة — أن تنقل إليهم أعمال إسخيلوس أو سوفوكليس قبل آثار أرسطو.

ولكن، لنؤكد من جديد بان المترجم يبدو وكأنه لم يفهم هو نفسه موضوع الكتاب الذي أراد نقله إلى العربية. فقد ترجم كلمة «تراجيديا» بكلمة «مديح» وكلمة «كوميديا» بكلمة «هجاء». صحيح أنّ العلاقة بين المدح والهجاء من جنهة، وبين المأساة والملهاة من جهة أخرى علاقة لا تنكر(61)؛ ولكن للمدح والهجاء في العربية دلالتهما المحدّدة التي لا تذكّرنا بأيّ مظهر من مظاهر التراجيديا أو الكوميديا، إذ أنّهما الغرضان الشعريان المتميّزان

(60) لقد ترجم كتاب الشعر من طرف متّى بن يونس القنّائي خلال النصف الأول من القرن الرابع للهجرة. ولكنّ هذه الترجمة لم تتمّ من اليونانية إلى العربية، وإنما اعتمد فيها متّى على نسخة سريانية وضعها إسحاق بن حنين. وتوجد اليوم بين أيدي مؤرخي الأدب نسخة قيمة لكتاب الشعر: قام بنقلها إلى العربية من الأصل اليوناني: J.Tkatsch، انظر: Die arab ische Ubersetzumg dem poetik des Aristoteles und der Grundlage des Kritik des griechischen textes. Leipzig. 1928 - 1932

كما نقله من اليونانية إلى العربية الدكتور عبد الرحمن بدوي ثم الدكتور شكري عيّاد ـ المترجم

(61) إنّ الملهاة محاكاة فعل خسيس ودنيء. ولذلك فإنّها كالهجاء من هذه الناحية؛ لانهما معا يهتمان بمظاهر القبح لدى البشر. في حين انّ المأساة تهتم بما هو فاضل لدى الإنسان، ولذلك فإنها قريبة من المديح إذ يشتركان معا في ذكر ما هو جميل ومقدّس لدى الإنسان.

والبارزان في الشعر العربيّ القديم(62). فمن الانحراف عن جادة الصواب أن نطلب من قراء الترجمة العربية لكتاب الشعر فهم شيء آخر غير الدلالة الشائعة لهذين المصطلحين. بل لعلّ المترجم نفسه لم يفهم شيئا آخر غير هذا المعنى الشائع أيضا.(63)

إنه من السهل أن نتصوّر الفوضى التي نتجت عن ترجمة هذين المصطلحين وما أشبههما بهذا الشكل المشوّه: أجزاء المدح الستّة! المنظر في المدح! النشيد في المدح! الخرافة في المدح! ولغة لا معنى لها.

هذا فيما يتعلق بمضمون الترجمة، أما الأسلوب الذي صيغ به هذا المضمون فإنه غاية السقم. إن تركيب الجملة مختلّ، وخارج عن النظام اللغوي الذي يُميّز العربية. كما أن الألفاظ في عمومها غير مستعملة في المواضع التي تلائمها.

إنها باختصار ترجمة تعكس كل النقائص التي يمكن أن تعلق بعملية نقل يقوم بها شخص بعيد عن أن يكون متقنا للغة التي يصوغ بها ترجمته. ولذلك فإنّنا لو حاولنا قراءة هذه الترجمة في وقتنا الحاضر دون مقابلتها بالنّص اليوناني أو بترجمة أخرى أمينة لما خرجنا منها بطائل. فليس من الغريب إذن ألاّ يقيم لها النّقد العربي في العصر الوسيط أي اعتبار، وأن يظلّ مرتبطا بأصوله ومبادئه غير آبه بهذا الفكر اليوناني المشوّه.

إن كتاب الشعر لم يكن ليلقى الترحيب إلاّ في الأوساط الفلسفية الكلفة بكل ما يصدر عن المعلم الأوّل.

ونحن نملك اليوم تلخيصين عربيين لهذا الكتاب، أنجزا اعتمادا على ترجمة متّى بن

(62) انظر فيما يخصّ هذا الموضوع الفصل الذي عقدناه في هذه الدراسة للأغراض الشعرية.

(63) يقول متّى بن يونس وهو بصدد تعريف المأساة ونظرية التطهير عند أرسطو: «فصناعة المديح هي تشبيه ومحاكاة للعمل الارادي الحريص الكامل، التي لها عظم، في القول النافع، ما خلا كلّ واحد من الأنواع، التي هي فاعلة في الأجزاء لا بالمواعيد، وتعدّل الانفعالات والتأثيرات بالرحمة والخوف وتنقي وتنظّف الذين ينفعلون».

وهو كلام لا يكاد فيلسوف معاصر ان يفهم منه شيئا، وذلك بالرغم من كونه أقلّ غموضا من بعض الفقرات السقيمة والمشوهة عند متّى بن يونس. ومعناه ان أدباء القرن الرابع للهجرة كانوا بإزاء ترجمة غامضة لكتاب «الشعر»، لا نستطيع أن نتصور بانهم قد فهموا منها المأساة والملهاة والتطهير عند أرسطو.

ويمكننا أن نعتمد اليوم على بعض النقول الجديدة لإدراك محتوى هذا القول المخلوط عند متّى بن يونس فيما يخص تعريف المأساة والتطهير.

يقول أرسطو: " فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تامّ، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات. "عبد الرحمن بدوي، ص18.

يونس القنائي، الأول منهما لابن سينا(64) والثاني لابن رشد(65). وهما عملان يكتسيان قيمتهما من حيث كونهما محاولة لتكييف كتاب الشعر مع الأدب العربي، لا ترجمة حرفية له. ومعناه أنّ صاحبيهما أدركا بأنهَ من العسير على الفكر العربي آنئذ أن يهضم هذا الكتاب بتمامه، فحاولا مجاوزة غموضه، باللجوء إلى تلخيصه، أي إلى حذف جزء كبير منه، يقول ابن رشد:

«الغرض في هذا تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر، إذ كثير ممّا فيه قوانين خاصّة باشعارهم».

إن تقويم هذين التلخيصين خارج عن إطار بحثنا، لانهما عملان ينتميان لتاريخ الفلسفة الإسلامية من جهة، ولأن تلخيص ابن رشد انجز في مرحلة لاحقة للفترة التي ندرسها من جهة ثانية.

ولذلك نكتفي بالقول إنه على رغم الجهد الذي بذله هذان الفيلسوفان في سبيل فهم كتاب الشعر، ومع كون اللغة التي كتبا بها تلخيصيهما عربيّة سليمة ومقبولة في جملتها، فإن عمليهما لم ينجحا في أن يثيرا اهتمام الأوساط الأدبية المعاصرة لهما، لأنهما تلخيصان حملا نفس العيوب التي حملها الأصل الذي صدرا عنه. لا ادل على ذلك من أنّ اختلاط المفاهيم الذي وقع فيه متّى بن يونس قد وقع فيه أيضا كلّ من ابن سينا وابن رشد، حين جعلا المأساة مدحا والملهاة هجاء، فكان منطلقهم جميعا منطلقا خاطئا. لقد حاول صاحبا التلخيصين المذكورين أن يعوضا استشهادات أرسطو بسور قرآنية واشعار عربية، ولكن جوهر كتاب الشعر ظل على رغم ذلك عسير الفهم، لأنه جوهر حرّفه المترجم الأول تحريفا لا رجعة عنه. إن التأويلات التي يعطيها ابن سينا وابن رشد لمصطلحات أرسطو لتبعث على الابتسام أحيانا. من ذلك على سبيل المثال أن متّى ترجم «المنظر» أي الإخراج المسرحي

(64) أبو عليّ الحسين بن عبد الله بن سينا، فيلسوف وطبيب عربي، ولد بالقرب من بخارى سنة 370 هـ/980م، وتوفّي في همذان سنة 423 هـ/1027م. وقد نشر مرجليون تلخيصه لكتاب الشعر سنة 1887. وهو تلخيص ورد في الفنّ التاسع من الجملة الأولى لكتاب الشفاء. انظر Analecta orientalia ad Poétican Aristoteleam, pp 80-112

(65) أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد، فيلسوف عربي، ولد بقرطبة سنة 520هـ/1198م. انظر: د.م.إ، ط ع، ج.1، ص166. ط ف، ج3، ص934. وقد نشر لاسينيو lasinio تلخيصه لكتاب الشعر سنة 1872 في بيز.

الذي هو عند أرسطو جزء من أجزاء المأساة الستة بكلمة «نظر» وهي ترجمة جائزة إذا فهمنا الكلمة العربية بحسب معناها اللغوي الأصلي. ولكنها عند الفلاسفة تعني التأمل والتفكير. وذلك ما أدّى بابن رشد إلى القول:

«وأما النظر فهو إبانة صواب الاعتقاد ــ وكأنه كان عندهم ضربا من الاحتجاج بصواب الاعتقاد الممدوح به»(66). وهو ما يبين لنا إلى أي حد من الالتباس، أدّى إليه هذا الخلط الأساسي بين المأساة والمدح. وهذا لا يعدو أن يكون مثالا من أمثلة كثيرة مشابهة، وقد اخترناه من تلخيص ابن رشد لبيان أن كتاب الشعر ظلّ بعيدا عن أن يفهم من قبل ممثلي الأرسطية المسلمين أنفسهم في نهاية القرن الهجري السادس (الثاني عشر للميلاد). فلتُعذر الأوساط الأدبية إذن إن هي لم تتقبّل هذا الكتاب قبل ذلك بقرنين أو ثلاثة.

لقد كنا نتمنى أن نعثر على رسالة لابن الهيثم(67) وضعها في بداية القرن الخامس للهجرة (11م) بعنوان: رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي(68). فلربّما كشفت لنا مظهرا أكثر جدّية وتفهّما لتأثير أرسطو في نقد الشعر العربي. لكن هذه الرسالة فيما يبدو، ضاعت كما ضاع أكثر تراث ابن الهيثم. ولذلك فإنه من الحكمة تجنّب إبداء أيّ راي حول قيمتها وهي مفقودة. وإلى أن يحين اكتشافها يمكننا أن نظلّ على يقين من أنّ كتاب الشعر لم يمارس أي تأثير جدير بالتّنويه فيما وصلنا من آثار نقدية.

ولعلّ تأثير «خطابة» أرسطو في النقد العربي كان أبلغ من التأثير الذي مارسه كتاب «الشعر». وذلك لأن الفكر اليوناني أصبح في نظر المناهضين للشعوبية أشد خطورة حين ترجم هذا الكتاب إلى العربية(69). إنه فكر لم يعد يكتفي بالفلسفة وعلم الكلام، بل هو يسعى إلى أن يجد مكانا له داخل البلاغة والنقد العربيين اللذين لم يزالا في أوّل طور من أطوار تكوّنهما. ومن أجل التّصدي لهذا التأثير كان لابدّ للمناهضين أن يجتهدوا ويرتقوا بتفكيرهم ودراساتهم إلى مثل هذا المستوى أو إلى ما يفوقه، فتمخّض عن ذلك خلق علم

(66) انظر: تلخيص كتاب أرسطاليس في الشعر، لابن رشد ضمن (فن الشعر ـ ترجمة عبد الرحمن بدوي)...

(67) أبو عليّ محمد بن الحسن بن الهيثم، مهندس وفيلسوف عربي ولد في البصرة سنة 354هـ/ 956م وتوفي في القاهرة سنة 430هـ/ 1038م. انظر: د.م.إ، ط ع، ج.1، ص298، ط ف، ج3، ص811.

(68) انظر عيون الأنباء في طبقات الأطبّاء لابن ابي أصيبعة، ج.2، ص94.

(69) نقلت خطابة أرسطو إلى العربية من طرف إسحاق بن حنين العبادي، وهو طبيب ومُتفلسف من اصل سرياني، اهتمّ بترجمة الآثار اليونانية إلى العربية. وقد توفي في بغداد سنة 298هـ/ 910م. انظر د.م.إ، ط.ع: ج.2، ص98 وط.ف: ج4، ص115.

جديد هو علم البديع.

إن كلمة «بديع» في أصلها اللغوي صفة لما هو جميل، وجديد، ونادر. ولكنها في بداية القرن الثالث للهجرة، ومع ظهور أسلوب الصنعة، أخذت تستعمل للدّلالة على الصيغ التعبيرية المقتبسة من القرآن ومن الشعر العربي القديم. هذه الصيغ التي سعى شعراء كثيرون كالعتابي(70) ومسلم(71) وأبي تمام(72) إلى تقليدها. ويبدو أنّ الجاحظ حين استعمل هذه الكلمة في «البيان والتبين»(73) لم يبتعد بها عن معناها الأصلي.

ومن المؤكد أن شعراء الصنعة في النّصف الأوّل من القرن الثالث للهجرة لم يكونوا يعرفون مصطلحا لما يستعملونه من محسّنات في اشعارهم، إذ أنّ الحديث عن هذه المحسّنات لم يظهر بشكل جادّ إلاّ في النّصف الثاني من هذا القرن، حيث شرع في التمييز بينها، وتعريفها، ثم تسميتها باسماء ملائمة لها في أغلب الأحوال. وتتمثل الأصداء الأولى لذلك في «قواعد الشعر» لثعلب(74). وفي سنة 274 / 887 وضع ابن المعتز(75) «كتاب البديع» فاتخذت هذه الكلمة ابتداء من هذا الوقت معنى «علم المجازات والمحسنات الأسلوبية». ثم توالت الدّراسات بعد ذلك في هذا المجال. وقد صادف هذا الحماس نقل «خطابة» أرسطو إلى العربية كما أشرنا إلى ذلك قبل قليل.

إن الأمر لا يتعلق - فيما نعتقد - بمصادفة عادية، ومن المحتمل جداً أنّ نقل كتاب الخطابة كان له دوره في إثارة هذا الحماس. ولا سيما الجزء الأخير من الكتاب المذكور الذي يتضمن حديث أرسطو عن العبارة، فهو الجزء الوحيد الذي كان في الإمكان تكييفه ليصبح ملائما للأسلوبية العربية.

لقد كانت الأوساط الأدبية فيما مضى تستطيع معارضة منطق ارسطو، لأن المثل الشعري الأعلى عند العرب لم يكن بحاجة إلى هذا المنطق إطلاقا. ولكنّها - فيما يبدو - تحوّلت عن هذا المسار حين اطّلعت على الاستعارة والتشبيه وغير ذلك من القضايا الجديدة

(70) كلثوم بن عمرو بن أيّوب، شاعر ومترسّل عربي، توفي حوالي 220هـ / 835م.

(71) مسلم بن الوليد الأنصاري الملقّب بصريع الغواني. شاعر عربي من العصر العباسي الأوّل، ورائد من رواد البديع. توفيّ سنة 208هـ / 823م. انظر: ت. أ. ع، ج. 2، ص32.

(72) انظر فيما يخصّ أبا تمّام ما سبق من هذه الدراسة هـ 59 ـ ف 2 ـ م1.

(73) البيان والتبيين ج. 1، ص51.

(74) انظر التعريف بثعلب فيما سبق ـ هـ 34 ف2 ـ م1.

(75) انظر فيما يتعلّق بابن المعتز هـ 76 ف2 م1.

التي تنسجم بشكل رائع مع الشعر الرائج آنئذ. ومع ذلك لم يكن بدٌّ من إظهار شيء من المعارضة ولو بدافع من التّفكير المناهض للشعوبية على الأقلّ. فاخذوا يبحثون في القرآن وفي التراث الشعري القديم عن أمثلة من التشبيه والاستعارة ليقولوا لأنصار الفكر اليوناني: إن ما تحملونه إلينا ليس بجديد، لأن أسلافنا كانوا يعرفون كلّ هذا.

لقد كان هذا غرض ابن المعتز حين ألّف «كتاب البديع». فهو يؤكد من خلال هذا الكتاب أنّ الوجوه البديعية والبيانية ليست خلقا جديدا، وإنّما هي أشكال تعبيرية عرفها القدماء في جملتها واستعملوها باعتدال في أشعارهم، ثم جاء المحدثون فروّجوا لها، وأسرفوا في استخدامها حتى كتبوا أشعارا رديئة كثيرة. وقد استند ابن المعتز في إثبات آرائه إلى أمثلة عديدة من الشعر الجاهلي والإسلامي، ومن القرآن وأحاديث الرسول وكلام الصحابة. فإلى أيّ حدّ يا ترى تستطيع هذه النظرية التي دافع عنها الكثيرون بعد ابن المعتز أن تثبت أمام النّقاش؟

من المؤكد أن النّص القرآني يتضمّن جميع ما ذكره ابن المعتز من وجوه بديعية. وكذلك نصوص القدماء شعرا ونثرا تمدّنا بالعديد من هذه الوجوه، لكن هذا لا يعني أنّ القدماء استعملوها عن قصد، باعتبارها صيغا تعبيرية محدّدة المعالم، إذ تدلّ جميع القرائن على أنّهم استخدموها بشكل عفوي، وبوحي السليقة، في حين أنّ المحدثين وعوا هذه الصيغ، وبحثوا عنها لذاتها، ثم حاولوا تحديدها والتعريف بها، وتطوير تقنياتها وإقامة علم خاصّ بها.

لقد كان الأمر بلاشك واضحا في ذهن ابن المعتز، إلاّ أنه من الممكن أن يتضمن بالرغم من وضوحه - ادّعاء مفاده أنّ المحدثين هم الذين اخترعوا صيغ البديع، فينتج عن ذلك أن التأثير الأجنبي قد كان وراء هذا الاختراع. وبالمقابل، إذا نسبنا للقدماء كل ظاهرة قد تبدو جديدة فإننا نغلق بذلك الباب في وجه الشعوبية والدّعاوي الأجنبية. وهو ما يؤدي ببساطة إلى نفي تأثير أرسطو نفيا مطلقا. إن ردّ الفعل الذي تحدثنا عنه كان ردّا خصبا وموفّقا بالرغم ممّا ينطوي عليه من جور. ونعني بهذا ان علماء العرب لم يقنعوا ببلاغة أرسطو، فاتجهوا إلى آدابهم القديمة ليدرسوا جميع طرقها التعبيرية، وكانت النتيجة أن تضاعف عدد الوجوه البديعية في كتبهم بشكل تصاعدي. إن علم «البديع» كما نعرفه اليوم عربيّ في مصطلحه وفي أمثلته وتطبيقاته. وعبثا نبحث فيه عن سمة أجنبية. إنّ التأثير

الأجنبي قد أسهم في خلق هذا العلم، ولكنّ الطفل المتمرّد تابع طريقه بنفسه.

ومن مظاهر تمرّده أن هذا العلم الذي هو وليد البلاغة سرعان ما تبنّاه النقد الشعري إلى درجة أن القدماء لم يعودوا يتصوّرون نقدا شعريا مستقلا عن «البديع» أو «بديعا» مستقلا عن الشعر. ويتمثل ذلك في أنّ أوّل حديث عن «البديع» جرى على لسان ثعلب في كتابه «قواعد الشعر» ثم في كون ابن المعتز قد ذكر في كتابه الذي ألّفه بعد ثعلب بزمن قصير أنّ «البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتادبين منهم(76)» وهو ما نجده بعدهما في «نقد الشعر» لقدامة، وفي غيره من الكتب التي تطرّقت لهذا الموضوع بعده.

2 ـ **«قواعد الشعر» لثعلب**(77):

كان ثعلب لغوياً شهيرا أنجبته مدرسة الكوفة في آخر فترة من فترات ازدهارها. ولكنّه وقف ـ فيما يبدو ـ جزءا من نشاطه على نقد الشعر(78)، بنحو ما كان يفعل سائر علماء اللغة في هذه الفترة. وقد نتج عن هذا النشاط تصوّر نقدي جديد لابدّ من ملاحظته لدى ثعلب، وهو تصوّر يتلخص في أنّه تبنّى ـ دون تردد ـ كثيرا من المفاهيم المتعلقة بأقسام الكلام والمجازات، ممّا لم يكن يتقبّله ابن قتيبة مثلا. ولعل علاقته بابن المعتز الذي كان تلميذا له هي السبب في تبنّيه لهذه المفاهيم، إذ يظهر أن «قواعد الشعر» ليس إلاّ انعكاسا للاهتمامات الأسلوبية التي كانت تتبنّاها مدرسة شعرية يعد ابن المعتز زعيمها غير المنازع.

(76) كتاب البديع ص58.

(77) نشره شياباريلي ضمن اعمال المؤتمر العالمي الثامن للاستشراق، ج.2، المعلمة الاولى (المختصة بالدراسات السامية)، الكرّاسة الاولى من ص173 إلى ص 214 ليدن 1891. وهي نشرة سقيمة ومشوهة؛ ويرجع ذلك إلى اختلال نظام المخطوطة المعتمدة في التحقيق. ومعناه انّ النّص غير مفهوم بحسب الصورة التي نشربها. وقد افترض المحقق انّ مرجع التشوّه إنّما هو المحو والخرم اللذان اصابا المخطوطة الأصلية؛ في حين انه من الممكن إخراج النصّ في شكل سليم ومطابق للاصل حسب التصويب التالي:

1 ـ نقل المقطع الذي يبدأ بقوله: يوما طويلا (ص198 س2) وينتهي بقوله: وقال اعرابي يصف فرساً (ص 199 س1) إلى ص 195 بعد: وظلّ قصيرا، ليصبح البيت: في كفّه معطية منوع بعد: وقال اعرابي.

2 ـ نقل المقطع الذي يبدأ بقوله: والاجازة اجتماع الاخوات (ص199 س3) وينتهي بقوله: فكرّر الخمر (بالصفحة نفسها س16)، إلى ص 207 س1 بعد قوله: فجمع الميم والنون.

(78) لقد أورد ابن النديم في الفهرست ص 334 لائحة مطوّلة بمؤلفاته التي ضاع اغلبها. وهي لائحة وردت عند حاجي خليفة في ص 41 ـ 43 من ج.1، وقد نقلها عن الفهرست، وهي تتضمن بعض المولفات في الشعر ونقده ذكرنا منها ص 29 وص 34 الدواوين التي جمعها ومختاراته الشعرية التي عنونها بمعاني الشعر. وله عدا ذلك كتاب الشعراء وكتاب الهجاء. ولكنّ صاحب الفهرست لم يذكر له الكتاب الذي يهمّنا في هذه الدراسة وهو قواعد الشعر.

في هذه الفترة.

ومن المهمّ أن نحدّد أوّلا القيمة الحقيقية لهذا الكتاب. إنه رسالة حاول صاحبها أن تتضمن في صفحات قليلة كل ما يمكن أن يثيره نقد الشعر من مشاكل فنّية. فكان كلامه عبارة عن إشارات موجزة وخجولة لبعض القضايا الأسلوبية التي تدلّ على أننا أمام علم ما يزال بعد في طور التكوّن.

ومن العسير تبيّن التصميم الذي بُني عليه هذا الكتيّب. فالمؤلف يبدأ بذكر الأجناس الأدبية لينتقل من ثمّ إلى ذكر بعض الأساليب البيانية والبديعية، وهي الأساليب السبعة التالية: التشبيه، والغلوّ، والتّعريض، والاستعارة، وحسن الخروج، والطّباق أو مجاورة الأضداد، وما يسمّيه أخيرا بالمطابق وهو أسلوب في التعبير يجمع بين الجناس واللفظ المشترك. إن المصطلحات التي يطلقها ثعلب على هذه الأساليب، والتي من المؤكد أنها ليست من البلاغة، وكذلك تعريفاته لهذه المصطلحات، لم يقدّر لها أن تستمرّ جميعها في البقاء. ومع ذلك فقد كان عمله - على تواضعه - محاولة أولى لوضع علم البديع. وقد انتقل الكاتب بعد ذلك إلى ما أسماه «اتساق النظم» وهو اتّساق يتمثل حسب رأيه في تجنّب عيوب القافية والضرائر الشعرية. ثم أنهى رسالته بالحديث عن بناء البيت الشعري وأنّه بناء يستمدّ قيمته الفنية من تعالق شطري البيت أحدهما بالآخر أحيانا، أو اكتفاء كل منهما بنفسه في أحيان أخرى.

وهكذا أثار ثعلب في «قواعد الشعر» مشاكل نقدية مختلفة بطريقة بعيدة عن الكمال. فالكتاب مجرّد لائحة مطوّلة لعدّة مصطلحات، يردف كل واحد منها بمثال أو أمثلة توضّحه، وبتعريف مختصر وغير دقيق يرد غالبا بين المصطلح وأمثلته. فالكتاب على هذا معجم نقدي صغير أكثر ممّا هو كتاب في نقد الشعر. لقد حاول فيه مؤلفه فيما يبدو تحديد المعنى العائم لبعض المصطلحات الفنّية الرائجة في الأوساط الأدبية آنئذ. إنه باختصار يمثل في تاريخ النقد العربي الخطوة الأولى نحو التنظيم التّقني لنقد شعري سيشكل البديع جزءا أساسيا منه.

3 ـ كتاب البديع لابن المعتزّ(79):

إن هذا الكتاب ليس كتابا في نقد الشعر بقدر ما هو كتاب مخصّص لهذا العلم الوليد، علم «البديع» الذي سيكتسب اسمه اكتسابا نهائيا بفضل ظهور هذا الكتاب.

لقد صرّح صاحبه بأنّه أوّل من وضع للبديع كتابا خاصّا به، وكان ذلك سنة أربع وسبعين ومائتين للهجرة(80) (887 م). ثم أضاف بان البديع بمعناه الفنّي مصطلح محدث(81)، وأن استعمال الكلمة بهذا المعنى لم يكن يجهله القدماء وحدهم، بل علماء اللغة والمتخصّصون المحدثون في الشعر العربي القديم ايضا(82). وهو ما يؤكد بان معنى هذه الكلمة خضع لتصوّر اشرنا إليه فيما سبق. ومن المثير للانتباه انّ ابن المعتز نفسه يستعمل هذا المصطلح في كتابه أحيانا صفة تقترب في مدلولها من المدلول اللغوي الأصلي للفظة. فهو يقول: «بيت بديع»(83) و «كلام بديع»(84) اي أنّ البيت والكلام يتضمّنان صيغة من الصيغ التي نسمّيها بديعا. وهو ما يردّنا إلى معنى الجمال، والندرة، والجدّة. أما فيما يتعلق بمضمون الكتاب، فإنّه يدلّ بالمقارنة مع «قواعد الشعر» على تطوّر مؤكّد، إذ أنّ عدد الوجوه البديعية المدروسة فيه بلغ سبعة عشر وجها(85). ولكنّنا حين نفكّر في انّ هذا العدد سيبلغ بعد قرن من الزمن ستّة وثلاثين وجها في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، ندرك بان الدراسة البديعية كما تمثلت عند ابن المعتز ما تزال في بداياتها. ولقد قصر ابن المعتز اسم البديع على خمس صور فقط من الصور السبع عشرة التي ذكرها(86). وسمّى ما عدا هذه الصور الخمس محاسن الكلام؛ وهي محاسن يذكرها لأنّه يريد من جهة أن يضاعف من فائدة كتابه، ولكي لا يتّهم بجهلها من جهة ثانية(87). ولكن هذه المحاسن ستصبح دونما استثناء من مباحث البديع في مؤلفات البلاغيين الذين جاءوا بعد ابن المعتزّ.

(79) تحقيق كراتشكوفسكي (GMS) لندن 1935.
(80) كتاب البديع ص 58.
(81) المصدر نفسه ص1.
(82) المصدر نفسه ص58.
(83) المصدر نفسه ص 1.
(84) المصدر نفسه ص2.
(85) لقد ذكر ثعلب سبعة أوجه من صيغ البديع كما اشرنا إلى ذلك قبل قليل.
(86) كتاب البديع ص58.
(87) المصدر نفسه ص58.

ويتّبع المؤلف في دراسته لكلّ صورة الخطّة التالية على وجه العموم: التعريف أوّلا، فأمثلة منثورة يستقيها في أغلب الأحيان من القرآن وأحاديث الرسول وكلام الصحابة، ثم شواهد من الشعر الجاهلي، والشعر الإسلامي، وأشعار المحدثين. وينهي كلّ دراسة بانتقاد بعض الاستعمالات البديعية الرديئة. وهو منهج سار عليه أغلب علماء البلاغة اللاحقين.

إنّ كتاب ابن المعتزّ كان بمنهجه ومضمونه منطلقا لجميع ما ألف بعده في موضوع البديع. ومن ذلك على سبيل المثال أنّ العسكري نقل منه جزءا كبيرا في صناعتيه.

4 ـ **نقد الشعر**(88) **لقدامة**(89):

يعتبر هذا الكتاب أوّل مؤلف منهجيّ كتب بالعربية في نقد الشعر. ويبدو ان صاحبه ــ الذي نجهل اصوله ــ كان من المنتمين إلى بعض الأسر المسيحية التي استقرّت في بلاد فارس لمدة طويلة. ولكنّ هذا لا يهمّنا بقدر ما يهمّنا تكوينه الثقافي الواضح المعالم، إذ تعكس مؤلفاته تمازجا موفّقا بين النزعتين المحافظة والمجدّدة، وإن كان قد عايش ردّ الفعل لدى المناهضين للشعوبية ولدى المحافظين.

ومن أبرز ما يطالعنا في نقد الشعر من مظاهر هذا التمازج أنّ الطابع العربي فيه واضح وضوحا تامّا. ويتجلّى ذلك في تعبير الكاتب بيسر وبلغة طيّعة عن أفكار دقيقة وجديدة في مجملها. ثم يتجلّى على وجه الخصوص في الفهم العميق الذي يبديه قدامة حين يدرس تقنيات الشعر العربي أو يتصدى لهذا الشعر بالتقويم.

(88) مطبعة الجوائب ـ الاسكندرية 1302هـ / 1884م.

(89) هو قدامة بن جعفر، كاتب عربي من أصل مسيحي. دخل إلى الإسلام في خلافة الواثق (289هـ / 902م – 295 هـ / 906م)، فاخذ في دراسة العلوم العربية بقصد شغل منصب في إدارة الدولة كما كان الأمر بالنسبة لأبيه؛ وقد تحقق له ذلك بعد مدّة. ثم إن نشاطه الإداري قد انعكس في كتاب الخراج- بشكل واضح، إذ ألفه لا محالة بإيحاء من منصبه في البلاط العبّاسي. وقد حقّق هذا الكتاب دوخويه ونشره ضمن سلسلة المكتبة الجغرافية العربية، ج6. ولكنّ ذلك لم يمنع قدامة من أن يهتم بالشعر والأدب، فكان من جملة ما ألف في هذا الموضوع كتابه: نقد الشعر، موضوع اهتمامنا في هذه الدراسة.

وقد وضع دوسلان De slane لائحة لآثار قدامة بعنوان: لمحة حول قدامة ومؤلفاته ــ المجلة الآسيوية – السلسلة: 5، ص155. وانظر كذلك د.م.إ، ج5، ص318، ط.ف وكذا الترجمة الدقيقة والمفصّلة التي نشرها عبد الحميد العبادي لحياة قدامة ضمن كتاب: نقد النثر – القاهرة 1933.

ولكنّ «نقد الشعر» لا يخلو من مسحة يونانية(90)، إذ أنّه يعكس تأثرا بخطابة أرسطو حين يتحدث صاحبه عن غرض المديح(91) فيستغلّ ما ذكره المعلّم الأوّل بشأن الفضائل والرذائل في حديثه عن الخطابة الاستدلالية Genre épidictique . كما نراه يدافع عن المغالاة ويجعل منها إحدى خصائص فنّ الشعر معتمدا في ذلك على أرسطو(92).

ويظهر تأثير أرسطو أخيرا في الفصول التي عقدها قدامة للحديث عن الظواهر البلاغية التي تقترب بشكل أو بآخر من «باب العبارة» في «خطابة» أرسطو.

وبالرغم من كل ذلك يحسن ألاّ نغالي في تأثر قدامة بارسطو، إذ من الثابت أنه لم يكن يعرف اليونانية، ومن غير المؤكد أنه كان يعرف السريانية، فمن المفروض إذن أنّه عرف أرسطو من خلال الترجمة العربية التي أنجزها إسحاق بن حنين(93) دون غيرها. وهو ما يفسّر لنا عدم تشبّع قدامة بالفكر اليوناني، كما يقفنا على السبب الذي جعل أفكار المعلم الأوّل محرّفة في كتاباته، ويوضح لنا كذلك لماذا كان تأثر قدامة بكتاب «البديع» لابن المعتزّ أقوى من تأثره بالجزء الثالث من «خطابة» أرسطو، ويشرح لنا السبب في عدم عثورنا في «نقد الشعر» على أقلّ سمة من سمات التأثر «بكتاب الشعر» الذي لم يكن قد ترجم بعد إلى العربية(94).

إنّ قيمة قدامة تتجلّى في أنه استطاع استيعاب كلّ هذه المعطيات، وظل في الوقت نفسه محتفظا بخصوصيته. فنحن نحسّ منذ مطلع كتابه أننا بصدد فكر جديد واع لما يريد قوله، ومتسلّح بمنهج معيّن. فهو يبدأ بتعريف الشعر قائلا: «إنه كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى». (95)

ويدرس العناصر الأربعة التي يتضمّنها هذا التعريف، كلاّ على حدة، أي: اللفظ، والوزن، والقافية، والمعنى. فيتحدث عن الشروط التي تجعل كلّ واحد من هذه العناصر جيّدا في ذاته(96). ويدخل دراسته للأغراض الشعرية الأساسية ضمن حديثه عن جودة

(90) لقد نسب صاحب الفهرست لقدامة كتابا بعنوان: كتاب الجدل. وهو أمر ذو دلالة خاصّة فيما نحن بصدده.
(91) نقد الشعر، ص64.
(92) المصدر نفسه، ص58ـ64.
(93) انظر ما سبق ص 80.
(94) لقد رأينا فيما سبق (ص77) بأنّ كتاب الشعر قد ترجم على يد متّى بن يونس القنّائي حوالي سنة 325 / 935.
(95) نقد الشعر ص 17.
(96) المصدر نفسه ص 28ـ149.

المعاني(97)، ثم يدرس شروط تآلف كلّ عنصر مع غيره من العناصر الأربعة(98). ويتحدث في القسم الثاني من الكتاب عن عيوب كلّ عنصر من هذه العناصر، بمفرده أوّلا(99)، وبحسب علاقاته مع غيره ثانيا(100).

إنّه منهج واضح ومنطقيّ يقفنا لاول مرّة في تاريخ الدراسات الشعرية عند العرب، وربّما لآخر مرّة، على أنّنا بصدد مشروع نقديّ منظّم وتام، تتسلسل فصوله تسلسلا منطقيا، ولايتحدث صاحبه إلاّ عن القضايا الجوهرية.

وكان قدامة نفسه وهو يهمّ بوضع كتابه يعي انه بصدد ارتياد أرض ما تزال بكرا. فهؤلاء الذين تحدّثوا عن الشعر قبله ليس بينهم ـ كما يقول ـ من «وضع في (...) تخليص جيّده من رديئه كتابا(101) ...» ولكن الناس ما فتئوا يردّدون آراءهم في كلّ أثر فنّي، وهم حين يفعلون ذلك غالبا ما يسلكون طريقا ضالاّ، إذ يفتقرون إلى المعايير الدقيقة التي لابدّ من امتلاكها لانجاز العملية النقدية على وجهها الصحيح. يقول: «ولما وجدت الأمر على ذلك وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخصّ بالشعر من سائر الأسباب الأخر، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع(102)»

بل إن قدامة كان يعي أيضا وجوب خلق مصطلحات خاصّة بهذا العلم الجديد. وهي مصطلحات لا يطالب غيره بوجوب قبولها، إذ ليست إلاّ أسماء يتواضع عليها، نستطيع الأخذ بها كما نستطيع أن نستبدل بها مصطلحات أخرى(103).

إن «البديع» نفسه قد اتخذ مظهرا جديدا في كتاب قدامة، إذ اندمج لأوّل مرّة في العملية النقدية اندماجا منطقيا، فلم تعد صيغه تسردُ أو تدرس كيفما اتفق، على انها زخارف عادية، بل قسّمت إلى مجموعات تتصّل بالوزن، أو تخصّ المعنى، أو تدخل في إطار ائتلاف المعنى واللفظ، أو في إطار ائتلاف المعنى والوزن ... وهو منهج يجعل كلّ مجموعة في مكانها اللائق بها.

(97) المصدر نفسه ص 64 -130.
(98) المصدر نفسه ص150 -169.
(99) المصدر نفسه ص 172 - 215.
(100) المصدر نفسه ص 216 - 224.
(101) المصدر نفسه ص 15.
(102) المصدر نفسه ص 16.
(103) المصدر نفسه ص 23 - 24.

وقد أهمل قدامة كثيرا من الصيغ التي سبق لابن المعتز أن ذكرها، لأنها لم تجد مكانا ضمن منهجه المتلاحم، وأسّس صيغا درسها في إطار تقسيماته. وهو ما يقفنا على أنّ المسألة لم تعد قضية أشكال بديعية فقط، بل غدا الأمر متعلقا بعلامات الجودة التي تتميّز بها مختلف العناصر المكونة للبيت الشعري أو القصيدة، والتي يدرسها قدامة منفردة أو بحسب علاقات بعضها ببعض. وهو ما أدّى إلى إبعاد كلّ تشكّك في العلاقة الوثيقة التي تشدّ البديع إلى نقد الشعر.

وبالرغم من كلّ ذلك، فإن الجديد الحقيقي في «نقد الشعر» إنّما يكمن على وجه الخصوص في يقينية صاحبه وفي ثقته المطلقة بالقواعد. يقول:

« إن أوّل ما يُحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن معرفةُ حدّ الشعر الحائز له عمّا ليس بشعر. وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز مع تمام الدّلالة من أن يقال فيه: إنّه قول موزون مقفى يدلّ على معنى ... فإذ قد تبيّن أنّ ذلك كذلك وأن الشعر هو ما قدّمناه. فليس من الاضطرار إذن أن يكون ما هذه سبيله جيّدا أبدا ولا رديئا أبدا، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران، مرة هذا، وأخرى هذا، على حسب ما يتّفق. فحينئذ يحتاج إلى معرفة الجيّد وتمييزه من الرديء.

ولمّا كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كلّ صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان، أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمّى الوسائط(104) ... فلنذكر صفات الشعر التي إذا اجتمعت فيه ــ كان في غاية الجودة، وهو الغرض الذي تنتحيه الشعراء بحسب ما قدّمناه. . . وأذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها، ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلّها، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها، يسمّى شعرا في غاية الجودة، وما يوجد بضدّ هذه الحال يسمّى شعرا في غاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب يُنزّل له اسمٌ بحسب قربه من الجيّد أو من الرديء ... »(105).

لقد أشرنا فيما سبق من هذه الدراسة إلى أنّ ابن سلام(106) عبّر عن إيمانه القوي

(104) المصدر نفسه ص 17 ـ 18.
(105) المصدر نفسه ص 18 ـ 19.
(106) انظر ما سبق ص 68.

بالمهام المنوطة بعلم النقد، على أساس أنه تخصّص ذو توجّهات لا غنى عنها في فهم الشعر ودراسته. ولكن هذا الإيمان لم يذهب بصاحبه إلى حدّ الاعتقاد الراسخ بصلاحية قواعد محدّدة لا يمكن للعملية النقدية أن تقوم بدونها، وإنما قصد به إلى إثبات خبرة الناقد وضمان الحاجة الماسّة إلى هذه الخبرة؛ لأنها وحدها التي يجب الاعتماد عليها في النقد؛ ومعنى ذلك أنّ القواعد الجامدة لم تجد أيّ صدى في فكر ابن سلاّم. في حين أن قدامة أهمل شخصية الناقد إهمالا مطلقا، وآمن بالقواعد وحدها، فاعتبر كلّ شخص مطّلع على هذه القواعد وملمّ بحدود تطبيقها ناقدا مزوّدا بادوات لا يمكن أن يصيبها البلى أو التقادم. ولقد تمكّنت هذه الأفكار من أن تسيطر على النقد العربي القديم بسرعة فائقة، وذلك لما اتسمت به من خطورة، استمدّتها من جدّتها وعمقها، ثمّ من وضوح الشكل التعبيري لدى صاحبها.

وهكذا كان الرّائدان الأصيلان للنقد العربي القديم: ابن قتيبة بفكره المحافظ، وقدامة بيقينيته العنيدة، حدّين لم يكن لنقد الشعر معهما حظٌّ كبير في ان ينْفلِتَ من أسرهما لينطلق حرّاً من كلّ قيد.

د ـ النقد الاتباعي الجديد، وامتداده من
سنة 340 / 951 إلى نهاية القرن الخامس للهجرة (11 م).

أ ـ دراسات وموازنات:

لقد أثار أبو تمام(107) والمتنبي(108) بما اتّسم بهما إبداعهما الشعري من أصالة وجراة مناقشات وأهواء جعلت القرن الرابع للهجرة مرحلة حيوية في تاريخ النقد العربي.

أ ـ حول أبي تمام:

إن هذا الشاعر العربي لم يدرس للأسف حتى اليوم دراسة كافية. والقول بأنه شاعر عادي من شعراء عصره، معناه: عدم قراءة شعره قراءة جادّة أو عدم فهم هذا الشعر فهما صحيحا.

(107) انظر ما سبق هـ 59 ـ ف 2 ـ م1.

(108) ابو الطيب احمد بن الحسين الملقّب بالمتنبّي، احد مشاهير الشعر العربي قديما وحديثا. وقد حظيت قصائده وما تزال بصيت ذائع في العالم العربي برمته. انظر في شانه: رسالة ريجيس بلاشير: شاعر عربي من القرن الرابع للهجرة – Un poète arabe du IV siècle de l'H. باريس 1936.

إنّ أبا تمام عرف شعر القدماء والمحدثين معرفة جيّدة، وجمع منه كما رأينا مختارات كثيرة(109) استغلّها خصومه، فانتقصوا بسببها من قدره واتهموه بالسرقة في شعره(110) ... والحقيقة أنه كان ــ فيما نظن ــ أكثر شعراء عصره أصالة وتفرّداً وتجديدا. صحيح أنه لا يتردد في محاكاة القدماء حين تلائم معانيهم شخصيته المبدعة. ولكنه لا يخضع إلا لهذه الشخصية حين يجد نفسه في موقف يتعارض مع المعاني المتوارثة. لقد كان واثقا من نفسه ومؤمنا بالتجدّد الشعري المستمر. وبذلك وهب للشعر العربي عددا هامّا من المعاني والصور التي تعسر مضاهاتها.

وكان أبو تمّام بالإضافة إلى ذلك - واعيا لقيمة الشكل الفنّي وأهميته في الإبداع الشعري، فأولاه كلّ طاقته وعنايته. وفي ديوانه مقطوعات تعتبر أروع ما قيل من شعر عربيّ على الإطلاق. ويتمثل ذلك في الأشعار التي انسجم فيها فكره الخلاّق مع مقتضيات الشكل. ولكن هذه المقتضيات كانت شديدة الوطأة على نفسه في بعض الأحايين. فكان لا يتردّد في تجاوزها لإنقاذ معانيه. وهذا ما جعل بعض شعره غامضا أو موحيا بالتقصير والتنافر. ثم إنه كان إلى جانب ذلك مولعا بالبديع، لأنه وجد فيه مجالا مكّنه من خلق صيغ وتراكيب جديدة، وهو ما أرضى تعلّقه بالبحث عن كلّ طريف مستجدّ.

إن أبا تمّام كان شغوفا بالزخرف في شعره، فطلبه عن قصد. وإذا كان ذلك قد مكّنه من التوصّل إلى نمنمات شعرية رائعة؛ فإننا لا نعدم لديه بعض التلاعبات اللفظية المبالغ فيها.

إن الطابع العامّ لشعر أبي تمام لم يكن ليرضي أنصار القديم الذين اعتبروه بدعة في معانيه وصياغته، وقد رأينا سابقا ــ العداوة التي أظهرها ابن الأعرابي ضدّ هذا الشعر(111). ولاحظنا كذلك تغاضي ابن قتيبة عن ان يتحدّث عنه في «الشعر والشعراء». ولكن الأمر لم يدم على هذه الحال، بل تحوّل إلى مساجلات وخصومة. فهذا ابن المعتز يؤلف رسالة في مساوىء أبي تمام(112)، فيردّ عليه قدامة برسالة يدافع فيها عن

(109) انظر ما سبق ص 31.
(110) انظر الموازنة ج. 1، ص59 والموشح ص...
(111) انظر ما سبق ص 71.
(112) الموشح ص 307.

الشاعر(113). وقد أذكى هذا الصراع - بعد ابن المعتز وقدامة - خصم عنيد للشاعر يدعى احمد بن عبيد الله القطربّلي، وذلك في كتاب له عنوانه: «الفريد». وهو على راي الآمدي نموذج للنقد المتعصّب والحقود(114)، وقد ألف الآمدي كتابا يدحض فيه إفراط هذا الناقد وتحامله على أبي تمّام(115).

وتلتْ هذه الخصومة ابحاث سعت إلى مقارنة شعر ابي تمّام باشعار غيره من المحدثين. وهي أبحاث أراد بها أصحابها - على الخصوص - إقامة الدليل على ان البحتري، تلميذه الشهير الذي عاصره، كان أجود منه شعرا وأحسن طريقة. وبذلك اصبحت الخصومة حول أبي تمّام اكثر اهمية، إذ اكتسبت طابع النقاش بين أصحابه وأصحاب البحتري. فحاول كلّ فريق شرح الأسباب التي جعلته يُدافع عن تفوّق شاعره. واتسم هذا النقاش بالحدّة والعمق في آن واحد؛ وأثمر فيما أثمره كتاب الموازنة الذي يعتبر النموذج الوحيد المتبقّي من هذا «النقد المقارن». وقبل أن نعمد إلى هذا الكتاب بالدرس والتحليل، لابدّ من أن نتوقّف قليلا لنتبين بعض مظاهر التعارض التي تعكسها آثار هذين الشاعرين، حتى نتمكّن بعد ذلك من إدراك الهدف الذي سعى إليه الآمدي ومن سلك مسلكه من نقّاد عصره، بعقدهم هذا النوع من الموازنة.

فمن مظاهر التعارض لديهما أنّهما يستعملان في الأغلب الأعم لفظا ينتقيانه من صميم عصرهما، ولكنّهما يلجآن أحيانا إلى الغريب ويطلبانه ضرورة أو تعالما. إلاّ انّ هذا اللجوء أكثر وضوحا في شعر ابي تمّام. ولذلك فإنّ شعر البحتري سهل في أغلبه، جار وفق طبعه، وموسوم بتآلف أجزائه وتناسق مكوّناته.

ثم إن الشاعرين معا يستخدمان البديع أكثر من استخدام القدماء إيّاه. لكن شغف أبي تمّام بصيغه وتراكيبه يتجاوز شغف البحتري بها، إذ يتضمّن ديوانه من الصنعة البديعية فوق ما يتضمّنه ديوان صاحبه منها.

هذا فيما يخصّ الشكل الفني لديهما. أمّا مظاهر التعارض المتعلّقة بالمضمون، فإنّنا نلاحظ بأنّ الشاعرين معا يستخدمان المعاني القديمة، ولكن هذا الاستخدام كان يرضي

(113) الفهرست ص 571.
(114) الموازنة ج. 1، ص140.
(115) م. ن.، ج. 1، ص140.

الطاقة الابداعية لدى البحتري، لأنه لم يكن يولي كبير اهتمام لتجديد المضامين بقدر ما كان يهتمّ بإتقان الشكل الفنّي. أمّا أبو تمام فإنه مبدع يتميّز بطاقة شعرية غنيّة لا تكاد تنفد، وبين معانيه التي تنسب إليه ما يدل على تفوّقه وسموّ إبداعه، لكنّها لا تعدم كذلك ما يعدّ إسفافا وسقطا.

إن شعر أبي تمّام - باختصار - شعر يتميّز بجدّته، ويدلّ على تفوّق لا مجال لإنكاره، ولكنه يمكّن النقد من أن يجد إليه سبيلا بسهولة لا يجدها في شعر البحتري الذي وإن كان أقلّ جرأة من أبي تمام، فإن شعره يتميّز بعدم تفاوت مستواه الفنّي. وبعبارة أخرى يمكن القول إنّ الاتباعية في شعر البحتري أكثر وضوحا. ولهذا يمكن اعتبار أنصاره أنصارا للقديم. وبمقدار ما كان يبدو شعر أبي تمام في نظر هؤلاء جديدا، يمكن اعتبار الخصومة بينهم وبين أنصار أبي تمام صفحة جديدة من الخصومة بين القدماء والمحدثين.

ب - الموازنة بين الطائيين للآمدي:

ألف الآمدي كتابه هذا بعد مائة سنة من وفاة أبي تمّام، فلخّص فيه المعركة التي دارت حوله، والتي أراد أن يضع لها حدّا نهائيا. وقد استهلّ كتابه برسم الخطوط الكبرى لموضوعه من مختلف جوانبه، وذلك بإيراده حوارا مطوّلا يتخيّله بين أصحاب البحتري وأصحاب أبي تمّام(116). وهكذا نجد أنفسنا من الصفحات الأولى من الكتاب في بؤرة الشجار العنيف الذي دار بين الفريقين، كل يدافع عن شاعره ويعمل على دحض اعتراضات خصمه. وما يلبث القارىء أن يتبيّن أنّه إزاء مدرستين نقديتين تتبنّيان مفاهيم مختلفة.

وليس يمكن لأحد ان يزعم أن الحجج التي يدلي بها الفريقان تتّصف كلّها بالحياد والموضوعية، فالأهواء تبرز واضحة من خلالها، ولعل المؤلف كان يعتمد الإلحاح على انعدام هذا الحياد ليبرز بالمقابل حياد الكتاب الذي يؤلفه. وبعد هذا الحوار الممتع ينتقل الآمدي إلى صلب موضوعه، فيستهلّ بذكر مساوىء الشاعرين، ويدعم كلامه بحديث مسهب عن سرقات أبي تمّام، يتطرّق بعده إلى الكلام على إفراط هذا الشاعر في الخروج عن الأساليب العربية المأثورة في شعره؛ فيتحدث عن معانيه الغامضة، والمتكلّفة، والخاطئة، ثمّ يتوقّف عند استعاراته غير الموفّقة، وجناساته المتنافرة، وطباقاته المبتذلة إلخ ...

(116) م. ن.، ج. 1، ص6ـ56.

وينتقل المؤلف في بداية الجزء الثالث من كتابه إلى الحديث عن البحتري، فيتطرّق إلى سرقاته مركّزا على ما اختلسه من معاني أبي تمّام. ثم يشير بعد ذلك إلى بعض العيوب الأسلوبية في شعره. وحين ينهي حديثه عن هذه القضايا النقدية المتعدّدة، يشرع بعد ذلك في عقد موازنته بمعناها الصميم؛ وهي موازنة تكمن في المقارنة بين أبيات متشابهة في غرضها الفنّي، يختارها الآمدي من قصائد مختلفة للشاعرين.

إنّ المؤلف يصرّح في هذا المقام برغبته في أن يظلّ محايدا، إذ سيكتفي في مقارناته بتفضيل بيت على آخر اعتمادا على جودة الشعر في ذاتها، دونما تصريح بالرأي القاطع الذي يجعل أبا تمّام أو البحتري متفوقا على صاحبه.

وقبل الشروع في هذه المهمّة الشاقّة، يَعْرِضُ المؤلف مفاهيمه النقدية، فيستغرق منه هذا العرض صفحات من الممكن ان تصنّف ضمن أحسن ما ورد في الموازنة من مادّة علمية.

ومن بين موضوعات المقارنة، يختار الآمدي وصف الأطلال عند الشاعرين، فيوازن مرّتين متتاليتين بين أبيات لهما، تعبّر عن عشرة معان جزئية من هذا الغرض هي: الوقوف على الديار، والتحايا الموجّهة إليها، والريح التي تمحو معالمها، والذكريات التي تثيرها، إلخ ... ويستخلص أن البحتري فاق خصمه أربع مرّات، وأن أبا تمّام تفوّق على البحتري مرة ... وأن الشاعرين يتساويان في المعاني الخمسة المتبقية. وهكذا يثبت الآمدي تفوّق البحتري على أبي تمّام في غرض الأطلال بالرغم من تأكيده التزام الحياد. وبعيدا عن أن نضع سلامة طويّة المؤلف موضع شكّ، إذ نجده مصراً على أن يحفظ للنقد صرامته في مجمل كتابه، نكتفي بأن نشير إلى أنه لم يستطع أن يواري تماما رأيه الحقيقي. وإلى جانب ذلك فإننا لا نحتاج إلى أن ننتظر انتهاء الكتاب كي نتأوّل ميل الآمدي للبحتري، إذ يظهر هذا الميل في كل موضع من مؤلَّفه. وهو أمر نستطيع معه أن نقول: إنّ الآمدي كان «بحتريا» متفتّحا. ولقد كان بحتريا بالضرورة لأنه من أنصار القديم، يجلّهم، ويعتبر آثارهم نموذجاً، على المحدثين أن يحتذوه ويتخذوه قدوة. ثم إنّه كان بحتريا بعقده موازنته بين شاعرين محدثين اعتماداً على موضوع شعريّ عريق في القدم. ولقد كان بحتريا أيضا بإفراطه في إعطاء القيمة المطلقة للشكل الفني، دونما اهتمام بالمضمون الذي ازدراه بشكل واضح وصريح. إننا لسنا أوّل من يلاحظ «بحتريّة» الآمدي، بل سبقنا إلى ذلك ابن رشيق

الذي يشير إلى ان الآمدي في موازنته «لم يقتصد في الثناء على البحتري»(117).

لقد واصل النقد النظري نموّه من خلال هذه الدراسات التي سعت إلى المقارنة بين الشعراء، ولا أدلّ على ذلك من أنّ الموازنة تضمنّت دراسات مفيدة لعدد كبير من القضايا النقدية. من ذلك أنّها طرحت مشكلة السرقات لأوّل مرّة في تاريخ النقد العربي بتوسّع وتفصيل. ومنه أيضا أنّ الآمدي في كتابه يوضّح مفاهيمه النقدية والشعرية. ويبيّن إيمانه بسموّ الشكل على المضمون. ومنه أخيرا أنّنا نستطيع في يسر استخلاص آرائه في المكوّنات الشعرية وفي مختلف وجوه البديع من خلال أحكامه النقدية(118). إن "الموازنة" باختصار استمرار طبيعيّ للنّقد النظريّ الذي ظهر في بداية القرن الثالث للهجرة مع حملها لهذا العنصر الجديد، ونعني به الدراسة المقارنة بين الشعراء.

ج - الخصومة حول المتنبّي:

ما أوشك النقاش بين انصار البحتري واصحاب ابي تمّام أن يشرف على نهايته حتى ظهرت معركة جديدة ألهبت حماس الاوساط النقدية، ونعني بها المعركة التي دارت حول أبي الطّيب المتنبّي، باعتباره شاعرا كبيرا من المحدثين، أثار الخصوم والمناصرين وجعلهم في موقع التصادم.

يقول بلاشير: «إن جميع شعراء العرب لم يستطيعوا أن يثيروا ما أثاره المتنبّي من نقاش متّقد. كما لم يوح أيّ منهم بمثل ما أوحى به هذا الشاعر من أعمال نقدية(119)». والحقيقة ان المتنبّي نجح في إثارة عداوات كثيرة ومختلفة المشارب، وقد تمّ له ذلك باشعاره الدّالة على قدرته الفائقة وإبداعه الأصيل، ثم بمزاجه المتغطرس واحتقاره للناس أجميعن. فهو يتذمّر في ديوانه باستمرار من ثالبيه مقابلا إيّاهم بالاحتقار. ولم يلجأ هؤلاء الخصوم إلى الكتابة ضدّه حقّا إلا بعد وفاته.

إن كتاب ريجيس بلاشير عن المتنبّي يعفينا من ذكر الكتابات النقدية المتعدّدة التي استوحاها أصحابها من ديوان هذا الشاعر الكبير، سواء منها الأعمال التي عارضته فعبّرت عن عدائها له، أو التي رضيت عنه وأيّدته. ولذلك فإنّنا نكتفي فيما يخصّ هذه القضيّة

(117) العمدة ج. 1، ص 229.

(118) انظر في ذلك، الجزء النظري من دراستنا هذه.

(119) رسالة بلاشير ص 265.

بالاحالة على الكتاب المشار إليه(120). لكنّنا بعد هذه الاحالة نودّ ان نعبّر عن شكّنا في القيمة النقدية لمثل هذه الكتيّبات المؤيدة أو المعارضة، إذ أنّ أصحابها لا يرون إلا ما يريدون رؤيته في شعر الشاعر، مغمضين أعينهم عن جميع ما يظلّ خارج هذا المنظور. إن هذا النقد بصفة عامّة نقد ذاتيّ، يدعم أحكامه المسبقة بابيات مفردة يعمد إلى اختيارها من ديوان الشاعر، متناسياً تكامل العمل الفنّي ووجوب اعتباره كلاّ غير مجزأ أو متناثر. إنه نقد متفرّعٌ مباشرة عن بدايات النقد العربي التي كانت بدايات شفوية تكتفي بالبيت الواحد لكي تمجّد الأثر الفنّي أو تستنكره في مجمله، تبعا لحكمها على هذا البيت بالجودة أو الرداءة.

ولقد كان بين هذين الطرفين المتناقضين مكان طبيعي للنقاد المحايدين الذين أقاموا الدليل على تسامحهم وموضوعيتهم. ويعتبر كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه»(121) لعليّ بن عبد العزيز الجرجاني (122) أجود ما وصلنا من آثار هذه المعركة، ولذلك كان من الضروري أن نقف عنده الوقفة التحليلية التي يستحقّها.

كتاب الوساطة:

يعتبر هذا الكتاب دفاعا عن المتنبّي أكثر منه توسّطا بينه وبين خصومه، ولعل الثعالبي قد عبّر عن الراي نفسه في اليتيمة(123) إذ يقول:

"ولمّا عمل الصاحب رسالته المعروفة في إظهار مساوىء المتنبي(124)، عمل القاضي أبو الحسن كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه في شعره، فاحسن وابدع واطال وأطاب"(125) صفحات . ثم إننا إلى جانب ذلك نرى الجرجاني يتوجّه بالكلام في بعض كتابه إلى ناقد لم يذكر اسمه فيورد مآخذه على المتنبّي، عامدا إلى تلخيصها بشكل

(120) المرجع نفسه: ص267 ـ 276 وص285 ـ 286 وص 291 ـ 293. وقد درس الكاتب في هذه الصفحات مختلف الأراء النقدية التي أثيرت حول شعر المتنبي في العصر الوسيط.

(121) أبو الحسين علي بن عبد العزيز الجرجاني، محدّث وأديب وشاعر عربي، توفي بالريّ حيث كان قاضياً سنة 292 هـ / 1002م.

(122) نشره أحمد عارف الزّين ـ صيدا 1331 - 1912

(123) انظر فيما يخص يتيمة الدّهر ما سبق من هذه الدراسة هـ 79 - 80 ف 2 - م2.

(124) انظر فيما يتعلّق بهذه الرسالة كتاب بلاشير عن المتنبي ص 267 ـ 268. وقد نشرت في مصر سنة 1349 -1930

(125) يتيمة الدهر ج 4 ـ ص 4.

مركز(126). وهي مآخذ ندرك في يسر أنها مآخذ الصاحب بن عبّاد على الشاعر، وأنّ الجرجاني يردّ عليه دون أن يناصبه الخصومة أو يذكر أخطاءه في مآخذه.

إن الجرجاني على رغم اجتهاده لم يستطع أن يسيطر على إعجابه بالمتنبي أو يخفي حماسه لشعره وعبقريته. ولكن لابدّ من الاعتراف بأنه يظهر في كتابه من التدقيق والتورّع ما هو جدير بالعالم الحقّ.

يستهلّ المؤلف كتابه بتصنيف خصوم المتنبي في فريقين. أولهما يمثله أنصار القدماء الذين يعيبون كل شعر محدث، والثاني يمثّله الخصوم الحقيقيون للمتنبي الذين يعترفون لغيره من المحدثين بمزاياهم بينما ينكرون كل فضل أو مزيّة للمتنبي. ومن ثمّ يعمد الكاتب إلى إبعاد الفريق الأوّل عن الحوار، لأنه لا فائدة من ذلك مادام أصحابه مصرّين على موقفهم في لجاجة وتعصّب(127). أمّا الفريق الثاني فإنّ السّبيل إلى التفاهم معه ممكن. إنه فريق يستحسن شعر المحدثين من امثال أبي نواس وابي تمّام، وباستطاعة الجرجاني أن يثبت لأصحاب هذا الاتجاه بان شعر المتنبي لا يقلّ قيمة عن اشعار هؤلاء. وهكذا نراه يشرع في دراسة أشعار للحسن بن هانىء(128)، وحبيب بن أوس(129)، مبيّنا انها اشعار غير متساوية في الجودة والحسن، ومستخلصا أنّ ما يؤخذ على المتنبّي من ركاكة وتكلّف إنما هو شيء موفور لدى هذين الشاعرين قبله، لكنه لم يغضّ من قيمتهما أو يحطّ من قدرهما. ويحقّ حينئذ للجرجاني أن يتساءل عن السبب الذي جعل بعض نقاد الشعر يغمضون أعينهم في عناد عمّا يتميّز به المتنبي من فضل وقيمة(130)، ويسوقه هذا التّساؤل إلى إيراد أشعار كثيرة وجيّدة(131) بإمكانها أن تفتح عيون هؤلاء على أن المتنبي في مصافّ أبرز شعراء العربية.

ويخيّل إلينا هنا أن المؤلف يبتعد قليلا عن الحياد الذي أعلن التزامه به في غير موضع من كتابه، منصرفا إلى إبراز المتنبيّ في أبهى مظاهره. لكن الجرجاني سرعان ما يبادر إلى

(126) الوساطة ص82 – 100.
(127) م. ن. ص 49 – 54.
(128) م. ن. ص 55 – 64.
(129) م. ن. ص 65 – 81.
(130) م. ن. ص 101.
(131) م. ن. ص 101 – 177.

الاعتذار، مؤكدا أن من الانصاف إبراز الجانب المضيء من أثر يأبى خصومه إلاّ أن يبرزوا منه الجانب المظلم(132).

وبعد هذا التوضيح الدقيق والموجز يشرع الجرجاني في تبيّن الانتقادات التي وجهت للشاعر، واختبار مدى صحّتها. إنّ أبرز ما وجّه إليه من نقد هو اتّهامه بالسرقة. ولذلك فإن الكاتب يتساءل مبدئيا عن معنى السرقة، وعن مدى فهم هؤلاء الذين اتهموا المتنبّي بها لدلالتها الحقيقية(133). ثم يتطرّق إلى الفروق الدقيقة التي يتضمّنها حقلها المعنوي، ويبيّن إشكال هذه القضيّة واستحالة حلّها النهائي(134)، متبعا هذا العرض الهامّ بقائمة مستفيضة لمعاني المتنبي التي توحي بتشابه صريح أو ضمنيّ مع معان مأخوذة ممّن سبقه من الشعراء بزمن قليل أو كثير(135).

وإلى جانب هذه المآخذ هناك عيوب أخرى تتبّعها بعض متعقّبي المتنبّي، منها تكلّفه على مستوى المضمون أحيانا، وتقصيره فيما يخص الصياغة أو الشكل الفنّي أحيانا أخرى. وقبل الشروع في تفحّص هذه المآخذ، يجد الجرجاني الفرصة مناسبة كي يحدّث القارىء عن النقد وسلطته المحدودة. إنه نشاط علميّ لا يتمكّن من أن يمارس وجوده إلاّ إذا استطاع أن يبرّر أحكامه. ولذلك فإنّه كثيرا ما يكون ذاتيا حين يخرج على هذه القاعدة. واعتمادا على هذا المبدأ يقرّر المؤلف ألاّ يناقش الآراء المصطبغة بالذاتية والتحامل، وألاّ يعنى إلاّ بالمآخذ التي كشفت عن عيب معقول ومنطقي يتعلّق بالصياغة أو المضمون لدى المتنبّي؛ كالمعاني الغامضة، والاستعارات الواهية، والغلوّ المفرط، وخرق قواعد النحو والتركيب، واستعمال الألفاظ الأعجمية، وما إلى ذلك من عيوب يناقشها الجرجاني في تجرّد قلّ نظيره في النقد العربي القديم(136).

لقد اتخذ الكاتب في أحيان كثيرة مواقف ضدّ المتنبي. ولكنه كان يؤكد باستمرار أنّ الفكرة التي توجّهه تكمن في أنّ المآخذ التي تؤخذ على هذا الشاعر غير كافية -بالرغم من خطورتها- لإدانة مجمل شعره، إذ نجد ما يفوقها لدى شعراء آخرين، يصرّح خصوم المتنبّي

(132) م. ن. ص 177.
(133) م. ن. ص183.
(134) م. ن. ص183-215.
(135) م. ن. ص216-410.
(136) م. ن. ص415-479.

باكبارهم إيّاهم وإعجابهم الفائق بأشعارهم، يقول:

«ولسنا نذهب بما نذكره في هذا الباب مذهب الاحتجاج ــ والتحسين، ولا نقصد به قصد العذر والتسويغ. وإنما نقول: إنه عيب مشترك، وذنب مقتسم، فإن احتمل فللكلّ وإن ردّ فعلى الجميع. وإنما حظّ أبي الطيّب فيه حظّ واحد من عرض الشعراء(137)».

فهل يصحّ بعد هذا الكلام أن نضع نزاهته وتجرّده موضع شكّ واتهام؟ يبدو أننا سنظلمه ونغمطه حقّه؛ ذلك أنّه لم يطمح إلى أكثر من أن يبرهن لخصوم المتنبّي على أنّ هذا الشاعر بمساوئه ومحاسنه يستحقّ ما يستحقه غيره من المحدثين. وهذا ما جعل الجرجاني يحدّد في موضع آخر من كتابه مكانة للمتنبّي بين الشعراء المحدثين تقلّ في رأيه عن مكانة أبي تمّام، وتفوق قيمة مسلم بن الوليد(138). ليس من مهمّتنا في هذه الدراسة مناقشة هذا الراي، لكنّنا نستطيع أن نثبت اعتداله المطلق إذا ما قارنّا هذا الرأي بالاجلال الحماسيّ الذي يجاهر به العالم العربي اليوم حين يذكر هذا الشاعر القديم. إنّنا إذا قرأنا الوساطة وخرجنا أحيانا بانطباع مفاده أنّ الكاتب يعمل جهده كي يظهر الشاعر في أجمل صورة له، فإنّنا نستطيع أن نردّ ذلك إلى أنه لم يكن يجد من وسيلة يقنع بها خصوم المتنبّي، سوى العمل على إبرازه كذلك، لأن الهدف الوحيد للذين تحاملوا عليه هو إظهاره في أسوأ صورة. وهكذا استطاع الجرجاني أكثر من الآمدي أن يظل محايدا ما امكنه ذلك. وهو امر يثير الإعجاب إذا ذكرنا بان هذا الناقد كان معاصرا للمتنبي وأنه من النادر عادة أن تظفر الكتابات النقدية حول الآثار المعاصرة بمثل هذا الوضوح والتّبصّر.

لقد كانت الوساطة إلى جانب هذا النقد التطبيقي الذي تبيّناه استمرارا للنقد النظري عند العرب، وهي شبيهة في هذا المنحى المزدوج بموازانة الآمدي، إذ يتطرّق الجرجاني فيها لكثير من المسائل التي ما تزال قائمة إلى اليوم، كمشكلة القدماء والمحدثين، وقضية الموهبة والثقافة، وأثر العصر والبيئة في العمل الشعري، ثم مسألة الشعر وعلاقته بالعقيدة، والاشكال المطروح حول ذاتية الناقد وموضوعيته، وغير ذلك(139) من القضايا التي ناقشها الجرجاني في الأغلب الأعمّ باصالة جعلت «بلاشير» يقول عنه في احترام

(137) م. ن. ص428.
(138) م. ن. ص50.
(139) انظر في ذلك الجزء النظري من عملنا هذا 140 - بلاشير ص273.

يستحقه: «إن الجرجاني يبدي في كتابه إحساسا بالتطور الأدبي يدنيه من مفاهيمنا المعاصرة دنوّا مدهشا. كما أنه يظهر في أحكامه من التحفّظ ما يدل على وجود الشك العلميّ لديه ولو بشكل جنينيّ(140)».

ب ـ كتب فنّ الشعر:

قد يتبادر إلى الذهن أن النتيجة التي يمكن استخلاصها ممّا سبق هي انّ النّقد الاتباعي الجديد لم يستطع أن يحقق هذا التطوّر الذي لاحظناه إلاّ في ظل الخصومات والمعارك. لكن قليلا من التامل يفضي بنا إلى أن الجهد الذي بذله قدامة بن جعفر في سبيل خلق نقد شعري عربيّ لم يتوقف بفعل الجدل الذي دار حول ابي تمّام والمتنبّي، إذ يبدو أن كثيرا من الكتب النقدية التي اهتمت بفن الشعر على هذا النحو الذي أسسه قدامة، قد ظهر في هذه الفترة. من ذلك كتاب «صناعة الشعر»(141) للسيرافي(142) وكتاب «الشعر»(143) للمزرباني(144)، وهما كتابان مفقودان فيما نظن، ثم «معيار الشعر» لابن طباطبا العلوي(145)، و «إصلاح ما في معيار الشعر» للآمدي(146)، وهو كتاب في نقد ابن طباطبا وتتبّع أخطائه لم يصلنا منه شيء يذكر. ومن ذلك أيضا: «كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر(147)» الذي ألّفه العسكري(148) سنة 393 / 1004 (149) ووصلنا دونما نقص أو اضطراب كما وصلنا كتاب «العمدة في صناعة الشعر ونقده(150)» لابن رشيق(151). وقد حقّق نقد الشعر عند العرب القدماء بهذين الكتابين أرقى مرحلة من مراحل تطوّره.

إن أبرز ما يثير انتباهنا في هذين الكتابين سمتان اثنتان تتجليان في الطابع التلفيقي

(140) بلاشير ص173..

(141) ذكره صاحب الفهرست ص 282.

(142) أبو سعيد الحسن بن عبد الله السيرافي، نحوي ومحدّث وأصولي، توفي في بغداد سنة 368 هـ/ 978م انظر: د.م.إ، ط.ع.، ج. 12 ص 437.

(143) ذكر في الموشّح ص 12.

(144) انظر فيما يتعلق بالمرزباني ما سبق من دراستنا هذه هـ 68 ـ ف 2 ـ م2.

(145) انظر فيما يخص ابن طباطبا هـ 38 ـ ف 2 ـ م2. من دراستنا هذه..

(146) الفهرست ص 685.

(147) نشر في القسطنطينية سنة 1320 ـ 1902.

(148) انظر فيما يتعلق بالمؤلف، هـ 101 ـ ف 2 ـ م1 من عملنا هذا.

(149) جاء ذكر سنة تاليف هذا الكتاب في د.م.إ.، ط.ف.، ج. 1، ص 734.

(150) نشر في القاهرة سنة 1344 ـ 1925 في مجلّد واحد من جزأين.

(151) أبو علي الحسن بن رشيق، أديب وشاعر عاش في كنف بني زيري بالقيروان، وتوفي في صقلية حوالي سنة 456/ 1046 انظر د.م.إ، ط.ع.، ج. 1، ص 180.

الذي يغلب عليهما، وهو طابع يحجب ما يمكن أن يتميّزا به من أصالة ضئيلة، ثم في النموّ الهائل الذي حقّقه "البديع" فيهما، فكاد يسيطر على أغلب ما ورد فيهما من أبواب. وإلى جانب هاتين السمتين الأساسيتين نلاحظ أيضا أن النقد الأدبي المتميّز بطابعه العربيّ الأصيل ظلّ محتفظا بشخصيته المستقلة في هذين الكتابين. ذلك أنّ الأثر الهلينستيّ فيهما يبقى خجلا كما كان عليه في مؤلفات المرحلة السابقة وإن كان كتاب الشعر لأرسطو قد نقل إلى العربية في بداية القرن الرابع للهجرة(152).

أ ـ كتاب الصناعتين:

إن نقد الشعر وعلم البلاغة يتناسقان في هذا الكتاب بشكل متكامل قصد تبيّن القواعد الضرورية لامتلاك كتابة نثرية وشعرية جيّدة(153). وهي قواعد مستخلصة من تصوّرات ناقد ذي ثقافة عربية صميمة، إذ النموذج الذي يحذوه الكاتب هو «البيان والتبيين»(154) للجاحظ، لا المناقشات المسهبة بين المناطقة والمتكلّمين، على حد تعبيره في مطلع كتابه(155). والحقيقة أنّ أبا هلال قد نجح في تحقيق هدفه، بعد أن انتقد ما اتصف به كتاب الجاحظ من فوضى واضطراب(156)، تداركهما في مؤلفه فوضع تصميما مفصّلا أورده في المقدّمة واتبعه في الكتاب خطوة خطوة.

أمّا تأثير أرسطو في كتاب الصناعتين فإنه يكاد ينعدم، لأنه تأثير غير مباشر، لايبدو إلاّ في حدود اعتماده كلام قدامة(157). ومعنى ذلك أن «الصناعتين» كتاب يتميّز بآراء عربية أصيلة، تغرف مادتها وشواهدها من التراث العربي القديم، شعره ونثره، ومن القرآن على وجه الخصوص. إنه كتاب وضعه عالم جادّ ومتمكّن من صناعته، يدلّ على ذلك أسلوبه التّعبيري الرصين الذي لا يحجب عنّا هذا التمكّن، على رغم خضوعه للزخرف البديعي الرائج في هذه الفترة، ويدلّ عليه أيضا تعدّد الشواهد التي يسوقها المؤلف من شعره

(152) انظر ص 76 فما بعد فما بعد من هذه الدراسة.
(153) الصناعتين ص 155
(154) انظر فيما يخصّ هذا الكتاب ما سبق من عملنا هذا ص 59.
(155) الصناعتين ص 15. .
(156) م. ن.، ص 11.
(157) انظر على سبيل المثال: الصناعتين ص 35 -104 - 105 - 169 ...

الشخصي.

لقد كان عمل العسكري في عمقه جهدا تلفيقيّا عرض فيه مجمل ما قيل قبله في موضوع البلاغة، وخاصّة ما خلّفه الجاحظ(158) وابن المعتز(159) وقدامة(160) والآمدي(161). والحقيقة أنّ أبا هلال لم يخف هذا الطابع التلفيقي الذي أشرنا إليه، بل عبّر عنه بشكل صريح وواضح(162). ولذلك فإنّ ما يمكن أن نؤاخذه عليه، إنما هو إهماله شبه التام لذكر مصادره المكتوبة(163)، بينما تراه يعنى كلّ العناية بذكر مصادره الشفوية(164). وإلى جانب هذه الملاحظة المتعلقة بمصادر العسكري، نلاحظ أيضا ضعف الترابط بين أبواب الكتاب. فقد تضمّن عشرة فصول، يتطرّق كلّ فصل منها لمشكل محدّد، يكاد يستقل عن غيره في مستوى المنهج. صحيح أنه عمل حقّق تطوّرا كبيرا في طريقة التناول إذا ما قورن بالجاحظ، ولكنّه يدلّ على تراجع إذا ما وازنّا بينه وبين كتاب «نقد الشعر» الذي صدرت فصوله عن فكرة أساسية وجّهت قدامة، وجعلت كتابه كلاّ متماسكا ومتكاملا. إن كتاب الصناعتين يعتبر أوّل أثر عربي اهتمّ بالشعر والنثر في إطار من النقد والبلاغة اللذين تكاملا فيه بشكل واضح، إذ تنطبق جميع الإرشادات التي يتوجّه بها الكاتب إلى قارئه على هذين الفنّين معا؛ والشواهد التي يسوقها العسكري للنوعين معا تتلاقى وتتقاطع في كلّ حين. وهو أمر يجعلنا نعتبر هذا الكتاب ضربة موجّهة لاستقلال

(158) قارن على سبيل المثال بين ما ورد في ص20 من كتاب الصناعتين وص81 ج. 1 من البيان والتبيين. وكذا بين ص179 فما بعد من كتاب العسكري وص278 ج2 من كتاب الجاحظ. بل إنّ العسكري ينقل من ابي عثمان في بعض الأحيان نقلا حرفيا صريحا.

(159) لقد استغلّ العسكري كتاب البديع استغلالا واضحا في الفصل الذي عقده لهذا الفنّ. انظر الصناعتين ص 272 - 450.

(160) قارن بين ما ذكره العسكري في شان المديح ص 104 والهجاء ص110 والوصف والتغزّل ص 134 والرثاء ص 137، وبين ما ذكره قدامة عن هذه الأغراض حيث ستلاحظ لا محالة بان العسكري يلخّص كلام قدامة او ينقله دون ان يضيف إليه رايا خاصّا او جديدا.

(161) من بين ذلك ما اورده العسكري في ص 124 ـ 133 من نقد لأبي تمّام استوحاه كما هو واضح من كتاب الموازنة.

(162) الصناعتين ص 60 ـ 485.

(163) لم يرد ذكر الجاحظ سوى مرّة واحدة ص 11. والشيء نفسه بالنسبة لابن المعتزّ ص 426. وإذا كان قدامة قد ذكر مرّات متعددة فإن ذلك لا يعدو ان يكون استشهادا ببعض آرائه البسيطة والثانوية. امّا الآمدي فانه لم يذكر تماما.

(164) إنّ أهمّ مصدر شفوي اعتمد عليه العسكري هو ابن عمّه الحسن بن عبد الله العسكري المتوفى سنة 382 هـ / 993م. وقد اعتمد ابن عمه هذا في أغلب آرائه على أبيه، وعلى أستاذه ابن دريد، ثم على أبي بكر الصولي.

نقد الشعر وتهديدا لبقائه. وقد حاول ابن رشيق في المغرب، وفي القرن التالي أن يصون هذا الاستقلال، لكن كتاب العسكري مع الأسف بقي في المشرق القدوة التي تحتذى، فسارت على نهجه مصنّفات عديدة أهمّها بلا ريب كتاب (المثل السائر)(165) لابن الأثير(166).

إن الخطأ في هذا الخلط غير راجع إلى العسكري وحده فيما نعتقد، بل يعتبر نقاد القرن الثالث مسؤولين عنه قبل العسكري حين عمدوا إلى دمج علم البديع في عملية تقويم الآثار الشعرية، ثم شجّع على الاستمرار في هذا الاتجاه ظهور مدرسة الصّنعة(167)في فنون النثر خلال القرن الرابع للهجرة (10م). وهي مدرسة استقت من الشعر كثيرا من عناصر طريقتها في الكتابة ولاسيما القافية. ممّا اختزل المسافة الطبيعية الفاصلة بين الشعر والنثر، هذه المسافة التي أخذت تتقلّص بشكل ملموس ابتداء من القرن الثالث أيضا، وذلك حين عمل شعراء البديع أنفسهم على الهبوط بفنّهم إلى مستوى النثر المبتذل بسبب إسرافهم في التكلّف والصّنعة. ومعنى هذا أن كتاب العسكري لم يكن إلاّ تكريسا لأمر قد حصل قبله، إذ الاختلاف الوحيد الذي نلاحظه في هذه المرحلة بين الشعر والنثر إنّما هو اختلاف يكمن في الوزن فقط. ولذلك فإن وضع دراسة أسلوبية تجمع بين الفنّين معا فتتصدى لهما من منظور واحد كان مسألة منطقية وضرورية، أمّا الوزن فإن مؤلّفا في العروض يستطيع معالجته. وقد نتج عن ذلك أنّنا لم نجد بعد ابن رشيق مؤلفا في نقد الشعر استقلّ بموضوعه فلم يدرس النثر أيضا، في حين نعثر على دراسات في البلاغة التّعليمية تتناول النوعين معا فتكتسب وجودها من انحطاطهما وتخلّفهما عن المستوى الفنّي الذي كانا عليه في عصور ازدهار الأدب العربيّ.

ولعلّ في ما ذكرناه ما يكفي لتصوّر الصعوبات التي تعترضنا ونحن بصدد استخلاص ما يتعلق بنقد الشعر وحده في كتاب الصناعتين. لكنّ ذلك لا يحجب عنّا الجهد الذي بذله العسكري في كتابه بدقّة وتفصيل. من ذلك قضية اللفظ والمعنى، وقد تناولها في جزئياتها الدقيقة، فبدا شكلانيا، مناصرا لأصحاب اللفظ، مصرّا على مذهبه ومدافعا عنه،

(165) ضياء الدين نصر الله بن محمّد بن الأثير؛ كاتب وبلاغي توفيّ في بغداد سنة 630 هـ/1264، انظر: د.م.إ. ط.ف.، ج3، ص764، ط.ع. ج.1، ص83.

(166) نشر في القاهرة، بولاق سنة 1282 هـ.

(167) انظر: النثر العربي خلال ق 4هـ. La Prose Arabe au IV siecle de l'H. Paris 1931، زكي مبارك.

ومنه أيضا دراسته لقضية السّرقة التي أولاها عناية خاصّة، وكذا طرحه لمسائل أخرى لا يقلّ اهتمامه بها عن تناوله المفصّل لهاتين المشكلتين اللتين أشرنا إليهما.

إن العسكري ــ كما سنرى في الجزء الثاني من هذه الدراسة ــ لم يأت في كل هذا الجهد الذي بذله إلاّ بالقليل مما يعتبر جديدا على نقد الشعر العربي قبله، إذ لا نلمس إسهامه الحق في هذا النقد بقدر ما نلمسه في مجال البديع الذي وقف عليه أطول فصل من كتابه(168). لقد بلغ عدد الصيغ التي درسها في هذا الفصل -حسب ما ذكره في مقدمة الكتاب -خمسا وثلاثين صيغة، أشار إلى أنّه قد اكتشف منها ستّا تعتبر من وضعه الشخصي وجهده الخاصّ(169). فإذا قارنّا هذا العدد بعدد أوجه البديع التي تضمّنها كتاب ابن المعتز، أدركنا مدى التطوّر الذي حققته الدراسة البلاغية على يد العسكري. ولقد اكتشف المؤلف حين أشرف على نهاية هذا الفصل وجها آخر من وجوه البديع، فبلغ مجمل ما ذكره من ذلك ستّا وثلاثين صورة تعبيرية جعلته يحقق أقصى ما كان يطمح إليه من مجد علميّ(170).

ب ـ العمدة لابن رشيق

هذا الكتاب يعتبر أضخم دراسة شعرية متكاملة ورثناها عن الثقافة العربية في العصر الوسيط. وقد خصّصه ابن رشيق لنقد الشعر، فأعطى بذلك نفسا جديدا للتّقليد الذي رام العسكري تحطيمه. لقد كان كتاب العمدة ككتاب الصناعتين، جهداً تلفيقياً وانتقائياً عمد فيه مؤلفه إلى تلخيص مجمل ما سبقه من دراسات نقدية،(171) تتناول الشعر وما يتصل به من علوم وأدوات. ولم يكن ابن رشيق ليخدع نفسه عن القيمة الحقيقية لكتابه. فهو يقول: «وجدت الشعر أكبر علوم العرب، وأوفر حظوظ الأدب ... ووجدت

(168) الصناعتين ص 272 ـ 450.
(169) م. ن. ص 272.
(170) م. ن. ص 448.
(171) من المصادر المدوّنة التي اعتمد عليها ابن رشيق: 1 ـ كتاب العروض للخليل بن احمد. 2 ـ كتاب حروف المعاني للفرّاء. 3 ـ البيان والتبيين للجاحظ. 4 ـ جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي. 5 ـ طبقات الشعراء لابن سلام. 6 ـ الشعر والشعراء لابن قتيبة. 7 ـ طبقات الشعراء لدعبل. 8 ـ كتاب البديع وكتاب السرقات لابن المعتز. 9 -كتاب تفضيل الشعر لأبي العباس الناشىء. 10 - نقد الشعر لقدامة. 11 - الموازنة للآمدي.

الناس مختلفين فيه ... قد بوّبوه أبوابا مبهمة ولقّبوه القابا متّهمة. وكلّ واحد منهم قد ضرب في جهة وانتحل مذهبا هو فيه إمام نفسه وشاهد دعواه. فجمعت أحسن ما قاله كلّ واحد منهم في كتابه، ليكون العمدة في محاسن الشعر وآدابه، إن شاء الله تعالى»(172).
فإذا تساءلنا عن الأصالة التي ينمّ عنها كتاب ابن رشيق، أمكننا القول إنها أصالة تتّضح على وجه الخصوص في الطريقة التي ينهجها الكاتب حين يناقش آراء مختلفة ومتعارضة، ويسعى إلى التوفيق بينها، فيقترح رأيه الشخصي الذي يمثّل حدّاً وسطا للتّقابل القائم بين الأفكار التي يذكرها. ولذلك فإن العمدة عملية تركيب صميمة للجهود النقدية التي تقدّمت ابن رشيق، فاستفاد منها وعكس في كتابه مجمل نزعاتها بعناية ودقّة فائقتين. وهي بهذا الصنيع تقدّم لمؤرخ اليوم فائدة يكاد ينعدم نظيرها. ولكنّها بالرغم من ذلك لم تحقق حدّاً كافيا من حدود الأصالة التي تميّز بها كتاب "نقد الشعر" على إيجازه واختصاره(173).

بلغ عدد فصول العمدة مائة وسبعة. وهي فصول لا تتعلق بنقد الشعر وحده، لكنها تحافظ باستمرار على صلة معيّنة بهذا الموضوع، أي أنها ليست كتابا في نقد الشعر بقدر ماهي موسوعة لهذا النقد، تتضمن عدا القضايا النظريّة التي يعرضها ابن رشيق طائفة من الشروح والتوجيهات التي لاتهمّ النقد بشكل مباشر(174). إن هدف الكاتب باختصار يتحدّد في أن يضع مؤلفا في فنّ الشعر بمعناه العريض، يبلور في فصول متوالية جميع ما يجب على الشاعر والناقد أن يعرفاه عن موضوعهما في ذلك العصر.

وفيما يتعلق بالبديع، فإنه يحتلّ في العمدة مكانة لا تقلّ عن المكانة التي احتلّها في

=

12 - الكشف عن مساوىء شعر المتنبّي لابن عبّاد. 13 - الوساطة للجرجاني. 14 - حلية المحاضرة للحاتمي. 15-يتيمة الدهر للثعالبي. 16 - المنصف للسارق والمسروق من المتنبي لابن وكيع. 17 - كتاب العروض لاسماعيل بن حمّاد الجوهري.
وقد اعتمد ابن رشيق على كتب اخرى غير هته التي ذكرناها؛ ولكننا نلاحظ بانه اهمل الإشارة إليها في عمدته. ومنها ما الفه: الرمّاني، وابن جنّي، وعبد الكريم النهشلي، وعبد القاهر الجرجاني، وابو جعفر النحاس، وعبد الرحمن بن اسحاق الزجاج.

(172) العمدة ج. 1، ص4.

(173) انظر ما سبق ص 86 فما بعد.

(174) من ذلك الفصول التي عقدها ابن رشيق للبلاغة والايجاز والبيان (العمدة ج. 1، ص241 - 257). ومنه ايضا الفصول الأولى من الكتاب حيث يتعلّق الكلام فيها بتاريخ الشعر العربي القديم ن. م.، ص27 - 118.

"كتاب الصناعيتن "(175). وإذا كان عدد الصيغ التي درسها ابن رشيق أقلّ من العدد الذي تحدّث عنه العسكري في كتابه(176)، فإن من الواجب أن ندخل في الاعتبار كون ابن رشيق قد جمع أحيانا بين صيغ كثيرة في الباب الواحد من أبواب العمدة، لأنّ هذه الصيغ ترجع في الأصل إلى وجه معيّن من وجوه البديع وتعدّ في رأيه فروعا منه(177). إنّ ابن رشيق لم يطّلع فيما يبدو على كتاب العسكري. ومصادره الأساسية في البديع إنّما هي آثار الرماني والجرجاني. كما أن نصف الصيغ التّعبيرية التي تبيّنها العسكري وأوردها في كتابه غير مذكورة في "العمدة"، والشيء نفسه ينطبق على كتاب الصناعيتن. ومعنى هذا أن وجوه البديع المدروسة في الكتابين معا قد بلغ حدّا كبيرا من الضخامة.

❑ ❑ ❑

إننا حين نستثني التطور القيّم الذي حقّقته الدراسات البديعية في هذه الفترة، نخلص حتما إلى أنّ نقد الشعر لم يحقق فيها جديدا اساسيا أو مهمّا، إذ يظهر أنّ كل ما يتعلق بهذا الموضوع قد قيل في مرحلة سابقة. ولذلك سنكتفي بدراسة الآثار التي ذكرناها، ونعمل على المقارنة بين معطياتها، وشرح مضامينها، إيمانا منّا بان الفترة التي جاءت بعد ابن رشيق فترة تعكس مسارا جديدا استأثرت فيه الدراسات البلاغية بكلّ نشاط نقدي، فاحتكرت لنفسها تقنين جميع أشكال الخطاب. ومعناه أنّ تطوّر النقد الشعري قد توقّف أو كاد حين انتهى إلى ابن رشيق، فآثرنا أن نقف نحن أيضا عند حدود هذه المرحلة.

(175) العمدة ج 1، ص 265 ـ 335، ج .2، ص 3 ـ 100.

(176) لقد درس ابن رشيق ثلاثة وثلاثين وجها بديعيا، في حين ان العسكري درس ستة وثلاثين.

(177) العمدة ج .1، ص 268 فما بعد.

القسم الثاني

النَّقْدُ العَرَبيّ ونَظريّة الشِّعْرِ

لقد تتبعنا في القسم الأوّل من هذا الكتاب التطوّر التعاقبيّ لنقد الشعر عند العرب؛ ولكنّنا وجدنا أنفسنا بعد هذا التتبّع التاريخيّ مدعوين إلى دراسة المواقف النظرية التي اتخذها النقّاد القدماء إزاء فنّ القول. وسنحاول فيما يلي أن نتعرّف على هذه المواقف من خلال القضايا الرئيسية التي تناولها هؤلاء النقاد وتطارحوها بينهم.

ولقد آثرنا الاّ ندرس موقف كلّ ناقد من المشاكل المطروحة على حدة، خوفا من إعادة ما نتبيّنه أوتكراره؛ إذ انّ تطور النقد العربيّ خلال المرحلة التي أرّخنا لها، لا يمثّل قطائع جذرية، أوتجديدا يمحوما سبقه، وإنّما يتعلّق الأمر في الأغلب الأعمّ بتيّار متّصل، نستطيع ان نتتبّع مجراه بعد اكتشاف منابعه وأصوله.

ثمّ إنّنا سنرتبط - إلى جانب إيماننا بهذا الاتّصال الذي لا يعكس القطيعة أوالتجديد الجذري-بإعطاء التصوّر الكلّي والمجمل لكلّ ما كتب حول قضيّة نقدية معيّنة؛ وذلك بقصد توضيح الموقف العامّ للنقد العربيّ القديم من هذه القضيّة، لا موقف هذا الناقد أوذاك، ورايه الجزئي فيها.

إلاّ انّ هذا المنحى من الدرس لن يمنعنا احيانا من أن نوضّح تضارب آراء النقّاد القدماء، وتحديد طبيعة اتجاهاتهم، حين يكون التعارض بينهم صريحا ومثيرا للجدل بين تيّارات متعدّدة.

الفصل الأوّل

مفهومُ الشِّعر والشَّاعر في النَّقْد العَرَبيّ القَدِيم

أ- الشاعر

ليس من مهامّنا في هذه الدراسة أن نبحث في وظيفة الشاعر داخل المجتمع العربيّ القديم في شكله القبليّ، إذ سبقنا إلى ذلك بعض الباحثين فدرسوا تلك الوظيفة بما فيه الكفاية(1). ولكنّ هذا السبق لا يمنعنا من أن نتحدث بإيجاز عن مكانة الشاعر في حياة الجاهليّين، وأنّها تتحدّد أساسا في كونه رجلا يتميز بمعرفة وعلم يمكّنانه من أن يتغنّى بامجاد قبيلته، فيذكر مآثرها، ويهجوأعداءها، ويدافع عنها، متصدّيا للشعراء الذين يعادونها؛ معتبرا ذلك ضرورة لا مناص منها. ولذلك فإنّه مفخرة من مفاخر هذه القبيلة، وموضوع اهتمام كبير من لدنها.

وإذا كان هذا التعريف منطبقا على المجتمع العربي قبل الإسلام وبعده بمدّة يسيرة، فإنّه غير منطبق على الحاضرة الإسلامية التي شهدت مع مطلع القرن الثالث للهجرة تطوّرا وترفا لم يكن للمجتمع العربيّ القديم عهد بهما. إنّها حاضرة تحرّر الشاعر في حضنها من

(1) انظر: Le monde musulman et Byzantin - p. 62-63 - Gaudefroy-Demombynes.
وكذا رسالة بشر فارس: L'honneur des arabes avant l'Islam.

مسؤوليته الاجتماعية، ليرتبط بخليفة أوقائد يجزلان له العطاء في مقابل إذاعة صيتهما والتغنّي بفضائلهما بين الناس. ولذلك فإنّ الشاعر أصبح في هذه المرحلة ذا دور من الممكن فهمه في إطار البذخ والترف اللذين عرفهما المجتمع العباسي آنذاك.

ثمّ إنّ الشاعر لم يعد بالنسبة لنقّاد هذه الفترة الشخص المدافع عن قبيلته أوحلفه، بل إنّه الفنّان الذي لا يوفّق إلاّ باستجابته لقواعد محدّدة، تجعل من البيت الشعريّ وحده موضوع تجربة قاسية. وحين يتحدّث ابن رشيق مثلا عن سلطة الشاعر وقدرة الشعر، وأنّ البيت الواحد منه كفيل بأن يمجّد قبيلة برمّتها أويسمها بالخزي مدى الدهر(2)، نجد أنّ حديثه ذاك متعلّق بمرحلة تاريخية عريقة في القدم؛ إذ لا يغيب عنه - وقد كان شاعرا مبرّزا أنّ القريض لم يعد يتمتّع في عصره بهذا النوع من الاستبداد الاجتماعيّ، وأنّ الراي الصائب الذي قد يبديه ناقد معيّن يكفي ليسم بميسمه إنتاج الشاعر جملة وتفصيلا.

فإذا تركنا وظيفة الشاعر إلى العناصر التي تمكّنه من النجاح وذيوع الصيت، وجدنا أنّ النقاد القدماء قد أكّدوا على ثلاثة أمور، اعتبروها حجر الزاوية لبناء مجد الشاعر وشهرته. وهي: الموهبة أوالطبع، والثقافة أوالرواية، ثمّ الممارسة المستمرّة أوالدربة.

إنّ الشاعر يحتاج قبل كلّ شيء إلى الطبع(3) الذي يعتبر في رأي الجرجاني الشرط الأوّل للخلق الشعريّ(4)، والذي يؤكّد ابن قتيبة على قيمته، من خلال حديثه عن الفرق الواضح بين شعر الشاعر المطبوع وقريض الشاعر المتكلّف(5)، ليضيف بعد ذلك أنّه مختلف بين الشعراء، يجعل أحدهم متفوّقا في غرض ومفحما في آخر غيره، يقول:

"والشعراء أيضا في الطبع مختلفون. منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء. ومنهم من يتيسّر عليه المراثي ويتعذّر عليه الغزل. وقيل للعجّاج(6): إنك لا تحسن الهجاء فقال: إنّ لنا أحلاما تمنعنا من أن نَظلِم واحسابا تمنعنا من ان نُظلَم. وهل رأيت

(2) العمدة ج I ص 48 فما بعد.

(3) تستعمل كلمة(الطبع) للدلالة على ما يصدر عن الفطرة والطبيعة، ومن هنا أطلقوا على الشاعر الموهوب ذي الاستعداد الفطري صفة المطبوع كنحوما سمّوا الأسلوب العفوي وغير المتكلّف مطبوعا.

(4) الوساطة ص 15.

(5) الشعر والشعراء - ج I ص: 96-95-94.

(6) عبد الله بن رؤبة بن العجّاج، شاعر من التيم، عرف بالرجز خاصّة. وقد توفي سنة 97هـ/715م. انظر د.م.إ - ط.ع. - ج: 10 - ص: 208.

بانيا لا يحسن أن يهدم(7)؟ وليس هذا كما ذكر العجّاج ... لأنّ المديح بناء والهجاء بناء. وليس كلّ بانٍ بضربٍ بانيا بغيره. ونحن نجد هذا بعينه في أشعارهم كثيرا". (8)

فهل كان الطبع الذي تحدّث عنه نقّاد القرن الثالث فما بعد، مجرّد صورة جديدة، تتّسم بسمة التوجّه العلميّ، لأسطورة الجنّ التي كانت تزعم بأنّ لكلّ شاعر شيطانه الذي يلهمه(9)، كنحوما زعم اليونان بأنّ للفنّ ربّة توحي للنّاس بالقول، فتقذفه ألسنتهم؟

إنّ المراجعة البسيطة والمبدئية التي قد نقوم بها، ونتأمّل في ضوئها بعض الآثار النقدية التي ألّفت في هذه المرحلة، كفيلة بأن تجعلنا نعتقد بأنّ المحدثين عدلوا عن الإيمان بشياطين الشعر عدولا تامّا، وأنّهم حين يتحدّثون عنها، إنّما يستحضرون خرافة قديمة لا حقيقة لها بالنسبة إليهم.

ولكنّ هذا الطبع الذي اعتبر أساس كلّ إبداع شعريّ لا يكفي وحده ليجعل من الإنسان مبدعا أوفنّانا؛ بل لا بدّ من أن يردف بثقافة تصحبه، فتعينه في عملية الخلق. وهي ثقافة ليست من قبيل الاستعداد الفطريّ مثله، وإنّما هي شيء بإمكان كلّ واحد منّا أن يكتسبه ويتعلّمهُ، دون أن يضمن لنفسه مرتبة الشاعر، ونظم القريض.

وقد أكّد الجرجاني بهذا الصدد على حاجة الشاعر المحدث إلى الرواية كي يغني ذاكرته؛ أي أنّه مدعوّ أكثر من غيره إلى معرفة أكبر قدر ممكن من أشعار القدماء وحفظها عن ظهر قلب؛ والعلة في ذلك عنده أنّ "المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلاّ رواية؛ ولا طريق للرواية إلاّ السمع؛ وملاك الرواية الحفظ"(10).

إنّ هذه الرواية التي دعا إليها الجرجاني المحدثين من الشعراء، هي نفس ما آمن به ابن رشيق وحثّ عليه؛ إذ يؤكّد بعد حديثه عن ثقافة الشاعر، ومعارفه التي لا بدّ من أن تشمل علوم اللغة، والشريعة، والسير والأخبار، بل والحساب أيضا(11)، يؤكّد على قيمة الرواية التي تمكّن الشاعر لا محالة من أن ينقّح طبعه بطبع القدماء ويدعم موهبته

(7) يقصد بذلك أنّه يستطيع أن يهدم أحساب الناس ومناقبهم بهجائه، كنحوما استطاع بناء أمجادهم بمدحه.
(8) الشعر والشعراء – ج I – ص: 100.
(9) انظر جمهرة أشعار العرب – ص: 47 فما بعد؛ وانظر: مجنون ليلى لأحمد شوقي حيث تجد استحضارا مسرحيا لهذا الاعتقاد القديم.
(10) الوساطة ص: 15-16.
(11) العمدة – ج I – ص: 196.

بمواهبهم(12). وقد فضّل القدماء أنفسهم الشاعر الراوية(13) على الشاعر غير الراوية؛ "فيقولون: فلان شاعر راوية، يريدون أنّه إذا كان راوية عَرَف المقاصد، وسهل عليه مأخذ الكلام، ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضلّ واهتدى من حيث لا يعلم"(14).

ويضيف ابن رشيق بأن على الشاعر المحدث أن يتصفّح أشعار المولّدين أيضا، وذلك "لما فيها من حلاوة اللفظ، وقرب المأخذ، وإشارات الملح، ووجوه البديع الذي مثله في شعر المتقدّمين قليل. . . "(15) ولكنّ هذا التصفّح لأشعار المحدثين يجب ألاّ ينسينا ضرورة الاطّلاع على أشعار المتقدّمين، لأنّها وحدها التي تمكّن المولّد من اكتساب فصاحة القدماء، والتشبّع بمتانة شعرهم(16).

إنّ هذا النصح الذي وجّهه الناقد العربيّ للشاعر المحدث، والذي حثّه بموجبه على أن يغني ذاكرته بما خلّفه المتقدمون من شعر جيّد، لم يكن في الحقيقة سوى تكريس لأمر واقع، ودعوة إلى ثقافة آمن بها الناقد نفسه ونشأ بين ظهرانيها؛ إذ يظهر أن كلّ شاعر قديم قد استند في تكوينه إلى رواية أشعار من سبقه،(17) فتلمذ في الأغلب الأعمّ لشاعر تقدّمه، ثمّ حمل عنه قريضه أورواه. وهوتقليد سار عليه شعراء القرن الأوّل أيضا(18)، لأنّ الكتاب العربيّ الذي يستطيع أن يحفظ إنتاج الشاعر وينقله عبر الأجيال، لم يكن قد ظهر بعد. ولذلك فإن الراوية فيما نعتقد لم يكتف في هذه المرحلة من تاريخ الشعر العربيّ بحفظ آثار أستاذه ورواياتها، بل إنّه أضاف إليها بعض آثار معاصريه، فحملها عنهم، لمن بعدهم من المتادّبين والعلماء.

ولابدّ من أن نذكر في هذا المجال بأنّ عملية تدوين الشعر العربي القديم لم تكن

(12) المصدر نفسه – ص: 197.
(13) الشاعر الراوية من تلمذ لمتقدّم فروى شعره وحمله عنه.
(14) العمدة – ج I – ص: 197.
(15) المصدر نفسه ص 189.
(16) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(17) كان الحطيئة راوية زهير، وكان زهير راوية أوس بن حجر وطفيل الغنوي – انظر العمدة – ج I – ص: 198.
(18) كان أبوحية راوية الفرزدق، وكان الفرزدق راوية الحطيئة، كما كان كثيّر راوية جميل – انظر العمدة – ج I – ص: 198.

لتقف ضدّ هذا النوع من التكوين الثقافي أوتشجبه؛ وذلك ما نقف عليه من خلال ما اشتهر به بعض الشعراء الكبار من قدرة خارقة على الحفظ. يروى عن أبي نواس أنّه "استأذن خلَفا في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك في عمل الشعر إلاّ أن تحفظ ألف مقطوع للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدّة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها. فقال: أنشدها، فأنشده أكثرها في عدّة أيّام. ثمّ سأله أن يأذن له في نظم الشعر، فقال له: لا آذَنُ لك إلاّ أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنّك لم تحفظها. فقال له: هذا أمر يصعب عليّ، فإنّي قد أتقنت حفظها. فقال له: لا آذن لك إلاّ أن تنساها. فذهب إلى بعض الدّيْرة وخلا بنفسه، وأقام مدّة حتّى نسيها. ثمّ حضر فقال: قد نسيتها حتّى كأن لم أكن قد حفظتها قطّ. فقال له: الآن انظم الشعر"(19).

نعم قد يكون هذا الخبر موضوعا، ولكنّه بالرغم من ذلك لا يفقدُ دلالته فيما يخصّ اعتماد الشاعر على ملكة الحفظ التي اعتبرناها الأداة الأساسية لتكوينه الثقافي. ثمّ إنّه إلى جانب ذلك، يسلّط بعض الضوء على أسباب تواتر معاني الشعر العربيّ القديم وتكرارها.

لقد كان الشاعر العربيّ مضطرّا، بحكم التكوين الثقافي الذي ذكرناه إلى أن يحفظ قسطا وافرا من أشعار المتقدّمين. ثمّ إنّه يعمد بعد هذا الحفظ إلى تناسي ما علق بذهنه من ذلك، في وقت تشبّع فيه بشعر غيره، واغتنى شعوره الباطنيّ بمعاني من سبقه. ولذلك فإنّه حين يروم القول يجد نفسه من جهة، بإزاء أغراض شعرية محدّدة سلفا، ثمّ بإزاء معان تنثال عليه بشكل لا إداري من جهة ثانية. وهوما يجعله ينظم أبياتا جديدة مشتملة على معان قديمة. ومعنى هذا أنّ السرقة التي اهتم بها النقّاد القدماء اهتماما خاصّا، لم تكن ظاهرةً باستطاعة الشاعر أن يتفاداها، لأنّها مرتبطة في أغلب الأحوال بما يفوق طاقته ويخرج عن إرادته(20).

وإلى جانب الطبع والذاكرة القويّة أوملكة الحفظ، يحتاج الشاعر إلى الدّربة التي تعتبر نتيجة تجربة مستمرّة وإنجاز متواتر. وقد كان علي بن عبد العزيز الجرجانيّ أوّل من تبنّى هذه الفكرة في شكلها الواضح والدقيق(21). ولكنّ ذلك لا يمنع من أن نتلمّس بعض

(19) اخبار ابي نواس لابن منظور - ص: 55.
(20) ساقط من الأصل، وربّما يكون في موضوع السرقة - العمدة - ج I -[المترجم].
(21) الوساطة - ص: 15.

صداها عند الآمدي الذي ذهب في شانها إلى نوع من التعميم، يشمل الشعر وغيره من المعارف المكتسبة. يقول:

"إنّ العلم، أيّ نوع كان، لا يدركه طالبه إلاّ بالانقطاع إليه والإكباب عليه، والجدّ فيه، والحرص على معرفة أسراره وغوامضه"(22).

هذا وباستطاعة الشاعر أن يجيد عمله ويثقّفه، فيصير إلى احسن ممّا هوعليه؛ وذلك بأن ينقّح إنتاجه، ويُعنَى به في ضوء مآخذ النقّاد وآراء العلماء بالشعر.

تلك بصفة عامّة هي الصّورة المجملة التي يعكسها النقد العربيّ القديم للشاعر. إنّها صورة بسيطة كما يبدومن خلال ما ذكرناه، ولكنّها إلى جانب هذه البساطة صورة واقعية وواضحة. فالشاعر صانع موهوب، شرطه الضروريّ الطبع، وثقافته الأساسية رواية اشعار المتقدّمين؛ ثمّ هومحتاج بعد ذلك إلى دربة وممارسة يضمن معهما اكتساب الملكة وقوّة العارضة.

ب – الشعر

إنّ مفهوم الشعر عند النقّاد القدماء كان نابعا من تصوّر واقعيّ وملموس شبيه بالتصوّر الذي تكوّن لديهم عن الشاعر. وأبرز ما نعثر عليه من ذلك، تعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنّه: "كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى"(23).

وقد يبدولأول وهلة أنّه تعريف شكلانيّ مجرّد، من الممكن أن ندخل ضمنه متون النحووالعروض والفيزياء. ولكنّ في ذلك ظلما وتحاملا على ناقد ذكيّ ومتميّز، لا نعتقد أنّ هذا الأمر قد غاب عنه، فرضي بكلّ كلام موزون واعتبره شعرا.

ولعلّ في انتقاله من حدّ التعريف الذي قدّمه للشعر، إلى حيّز التطبيق، ما يثبت بعض ما نذهب إليه، من أنّ تصوّره للمعنى الشعريّ كان تصوّرا فنّيا دقيقا؛ إذ نجده مرتبطا، فيما يخصّ هذا المعنى، بمضامين شعرية صميمة وموضوعات فنّية صرف. ولذلك فإنّنا لا نؤاخذه إلاّ على عدم كفاية تعريفه. وهوأمر يمكن مجاوزته بتاويل هذا التعريف تاويلا إيجابيا حسنا فنقول: "إنّ الشعر كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى محدّد".

(22) الموازنة – ج: I – ص: 419.
(23) انظر ما سبق ص 87.

وفي "نقد النثر" المنسوب خطأً لقدامة، تعريفٌ للشعر، أكثر شمولا ودقّة، من حيث الفهم أوالتصوّر. فقد جاء فيه أنّ الشاعر "سمّي شاعرا لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنّما يستحقّ اسم الشاعر بما ذكرنا، فكلّ من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإنّما أتى بكلام موزون مقفّى "(24).

إن الفرق كبير وواضح كما نلاحظ، بين هذا التصوّر، وبين التعريف الشكلانيّ الذي قدّمه قدامة للشعر. ولذلك فإنّه من المستبعد أن يكون التصوران معا لشخص واحد.

وإلى جانب هذين التّصورين أوالتعريفين، نجد أن المعرّي(25) قد وقف في "رسالة الغفران" وقفة شاعر يتأمّل صناعته تأمّلا يسيراً أوعابراً، قال:

"فأقول لرضوان(26): أنا رجل لا صبر لي على العطش. وقد استطلت مدّة الحساب ومعي صكّ بالتّوبة، وهي للذنوب كلّها ماحية. وقد مدحتك بأشعار كثيرة ووسمتها باسمك. فقال: وما الأشعار؟ فقلت الأشعار جمع شعر، والشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إذا زاد أونقص أبانه الحس"(27).

إن في هذا التأمّل العفوي تعريفا محدّدا للبيت الشّعري لا يمكن تجاهله. فالمعرّي يرى في الوزن خاصيّة أساسية تميّز الشعر عن غيره من أنواع القول. وهونفس ما تبيّنه قدامة بن جعفر قبله. إلاّ أن هذا الوزن في رأي المعرّي يتجاوب مع حسّ غريزي لدى الإنسان.

وفي وسع هذا الحسّ بمفرده أن يتنبّه إلى كلّ مخالفة لقواعد العروض. ولعلّنا نلاحظ في هذا التّعريف الذي قدّمه المعرّي للشعر، بأنّه قد أهمل القافية، باعتبارها عنصرا أساسيا من عناصر القصيدة العربية القديمة. وربّما كان مردّ ذلك إلى أنّه لم يكن بصدد تعريف القصيدة بل البيت الشعري.

هذا وقد أجمع نقّاد الشعر العربيّ القديم على أنّ القريض أفضل من النثر وأسمى منه قيمة. ولقد استندوا في ذلك إلى أمور لا علاقة لها بالنقد الأدبيّ في مجملها. منها أنّ

(24) نقد النثر- ص: 66. وانظر البرهان في وجوده البيان ص: 164.

(25) أبوالعلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعرّي، شاعر ومفكّر عربي عرف بأصالة ثقافية وجرأة فلسفية نادرتين، وتوفي سنة 449 هـ/1058 م - انظر: د.م.إ(ط.ف.ج) - ج 7 - ص 932. وكذا: ت.أ.ع. - ج: 5 - ص: 35.

(26) إنّ ابن القارح هوالمتحدّث إلى رضوان حارس الجنّة، وذلك بقصد استمالته والتأثير فيه.

(27) رسالة الغفران - ص: 251. وقد ورد في النصّ: ... لا صبر لي على اللّواب - أي العطش [المترجم]...

الشعر ينتقل بين الناس وعلى ألسنتهم في يسر وسهولة. ومنها أيضا أنّ الشاعر يتميّز عن صاحب النثر بصيته الذائع وشهرته، وذلك لسيرورة مدائحه، ومهابة جانبه؛ وأنّه ينال العطاء والجائزة، فيفوق بكثير ما يستطيع أن يحصل عليه الكاتب والمؤلف. (28)

وقد ذكروا إلى جانب ذلك أسبابا أخرى لهذا الفضل أوالتفوّق، لا نرى مدعاة للوقوف عندها بتفصيل ودقّة، إذ تخرج كما أشرنا إلى ذلك عن مجال اهتمامنا. ولكنّ هذا لا يمنع من أن نتوقّف عند سبب وجيه ذكروه في هذا الشأن، وهوأنّ الشعر يفضل النثر ببنيته أونظمه. يقول العسكريّ:

"فمن مراتب الشعر العالية التي لا يلحقه فيما شيء من الكلام النظمُ الذي به زنة الألفاظ وتمام حُسنها. وليس شيء من أصناف المنظومات يبلغ في قوّة اللفظ منزلة الشعر "(29).

وشبيه بهذا القول ما ذكره ابن رشيق من أنّ: "كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة. "(30) وأنّه: "قد اجتمع الناس على أنّ المنثور في كلامهم أكثر، وأقلّ جيّدا محفوظا. وأنّ الشعر أقلّ، وأكثر جيّدا محفوظا، لأنّ في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيّد المنثور "(31).

ولم يكن نقّاد الشعر وحدهم الذين عبّروا عن وجهة النظر هذه. بل إنّ إجماعا مطلقا حصل حولها من لدن الشعراء والكتّاب، إلى حدّ جعل البحتريّ يمدح محمد بن عبد الملك الزيات حين استوزَرَه الواثق، قائلا:

لَتَفَنَّنتَ في الكتابة حتّى ... عطّل النّاسُ فنّ عبد الحميد
في نظام من البلاغة ما شَكَّـ ... ـكَ امرؤ أنّه نظامُ فريد
وبديع كأنّه الزَهَر الضّا ... حك في رونق الربيع الجديد
ومعانٍ لو فصّلتها القوافي ... هجّنت شعرَ جَرْوَلٍ(32) ولبيد(33).
.... (34).

(28) الصناعتين - ص: 143.
(29) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(30) العمدة - ج I - ص: 19.
(31) المصدر نفسه - ص: 20.
(32) يقصد به الحطيئة = انظر ما سبق ف1 - هـ3 - ق I.
(33) هولبيد بن ربيعة العامري، مخضرم عاش أكبر فترة من حياته في الجاهلية، وحين دخل إلى الإسلام عدل عن قول الشعر. وقد توفي سنة 40هـ/660م - انظر: د. م. إ. (ط. ف. ج) - ج: 7- ص: 588. وكذا: ت. أ. ع. - ج: I - ص: 145.
(34) ديوان البحتري - ج I ص 636.

فإذا انتقلنا بعد هذا التلخيص لرأي القدماء في حقيقة الشعر، وتفوّقه على النثر إلى التساؤل عن أسباب وُجوده، لم نكد نعثر من ذلك إلا على ما ذكره ابن رشيق في كلام مبهم وغير واضح بما فيه الكفاية. يقول:

" وكان العلم كلّه منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيّامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد؛ لتهزّ أنفسها إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشيم. فتوهّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام. فلمّا تمّ لهم وزنه سمّوه شعرا لأنّهم شعروا به، أي: فطنوا(35). "

وهو كلام لا ندرك منه ما يعنيه ابن رشيق بلفظة: "منثور" التي وردت في أوّله. هل يقصد بها اللغة اليومية التي كانت تستعملها العرب في أغراضها العادية؟ أم أنّها تعني لديه النثر الفنيّ الذي يعدّ قسيم الشعر وصنوه؟ أم يريد بها احتمال هذين المعنيين معا في وقت واحد؟

إنّنا نرجّح أنّ ابن رشيق لم يكن يفرّق بين العربية باعتبارها كلاما يوميّا، وبين النثر باعتباره فنّا وطريقة في التأليف أو القول. وهو في ذلك كسائر من سبقه، يعتبر أنّ النثر يشمل كلّ ما لم ينظم في أبيات ويقصّد(36).

إنّ ما يشدّ انتباهنا في هذه الفقرة التي أوردناها لابن رشيق، هو لفظة غناء، المستعملة عنده بمفهومها الفنيّ فيما نظنّ. ومعنى ذلك أنّ الشعر كان في بداياته إنشادا مصحوبا بنوع من الإيقاع الموسيقيّ. وإذا كنّا غير متيقّنين من هذا التأويل الذي قد يبدو محمولا على ابن رشيق، فإنّنا متأكّدون في مقابل ذلك من أنّ كثيرا من النقّاد العرب قد لاحظوا وثاقة الصلة بين الشعر والموسيقى. وقد أشار ابن رشيق نفسه إلى هذه الصلة في مواضع متعدّدة من "عمدته". قال:

"وقيل مقودُ الشعر الغناء به. وذكر عن أبي الطيّب أنّ متشرّفا تشرّف عليه وهو يصنع قصيدته التي أوّلها: "جللا كما بي فَلْيَكُ التبريح"، وهو يتغنّى ويصنع. فإذا توقّف رجع بالإنشاد من أوّل القصيدة إلى حيث انتهى منها. "(37)

(35) العمدة – ج: I – ص: 20. وفيه: ... وكان الكلام كلّه منثورا ... [المترجم]

(36) انظر: العمدة – ج: I – ص: 19 فما بعد، حيث يقابل المؤلف باستمرار بين الكلام المنثور والكلام المنظوم.

(37) المصدر نفسه – ص: 211 – 212.

وقال: " الغناء حلّة الشعر، إن لم يلبسها طويت. "(38)

ثمّ أضاف في مكان آخر من كتابه قائلا:

" وزعم صاحب الموسيقى انّ ألذّ الملاذّ كلّها اللحن. ونحن نعلم انّ الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار، لا مَحالة. "(39)

وهو امر لم يفت صاحب الصناعتين ايضا إذ ذكر انّ " . . . الألحان التي هي اهنى اللذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة، لا تتهيّأ صنعتها إلا على كلّ منظوم من الشعر؛ فهولها بمنزلة المادّة القابلة لصورها الشريفة. "(40)

❑ ❑ ❑

إنّنا إذا تأملنا تصوّر النّقاد القدماء للأهداف المتوخّاة من القول الشعري، وجدناه تصوّراً يتميّز بعمق يفوق بكثير تعريفهم لهذا الفنّ وبحثهم في اسباب وجوده. إنّهم لم يشترطوا فيه أن يكون صادقاً، أومتضمّناً لالتزام اخلاقيّ معيّن، بقدر ما أكّدوا على قيمته الفنّية. وقد كان قدامة بن جعفر أوّل من طرح هذا الإشكال في تاريخ النّقد العربي. يقول: " وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضّعة والرفث والنزاهة ... أن يتوخّى البلوغ من التّجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة. وممّا يجب تقديمه أيضا انّ مناقضة الشّاعر نفسه في قصيدتين أوكلمتين، بان يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمّه بعد ذلك ذمّاً حسنا بيّنا، غير منكر عليه ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذّم. بل ذلك عندي يدلّ على قوّة الشاعر في صناعته واقتداره عليها(41). "

ثم يضيف في مكان آخر بان " الشاعر ليس يوصف بان يكون صادقا، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر(42). "

ويعبّر عن الفكرة نفسها، تعبيراً أكثر وضوحا ودقّة في حديثه عن النسيب فيقول:

(38) " " - ص: 39.
(39) " " - ص: 26.
(40) الصناعتين: ص 144.
(41) نقد الشعر - ص: 19-20.
(42) المصدر نفسه - ص: 23.

" ووَصفُ الشاعر لذلك هوالذي يستجاد، لااعتقاده؛ إذ كان الشعر إنّما هوقول وإذا أجاد القائل لم يطالب بالاعتقاد(43). "

من الصّعب ان يستطيع أحدٌ التعبير عن هذه الفكرة تعبْيراً أكثر دقّة وقوّة. فهوتعبير بعيد عن كل إبهام: إن الأخلاق مهمّة الأخلاقيين، والمنطق مهمّة المناطقة، في حين انّ ما يهمّ الشاعر إنّما هونظم القصائد الجيّدة.

ولقد أعاد العسكريّ النظر في فكرة قدامة، فجاراه في موقفه من القيم الأخلاقية، مستخلصا انّ احكامنا النقدية لا يمكن ان تكون موضوعية، إلاّ إذا أخرجت الاعتبارات الأخلاقية من مجال اهتمامها. فالكذب والاستحالة، صفتان ملازمتان للإبداع الشّعريّ في كلّ العصور. يدلّ على ذلك انّ " الشعر الجاهلي الذي هوأقوى الشعر وأفحله "(44)؛ قد بني أكثره على هاتين الصفتين ؛ وانّ أجود الهجاء يطفح بالشتائم والتهم الباطلة(45). ومعنى هذا انّه لا حكم على الشعر إلاّ من جهة جودته. وقد قيل لبعض الفلاسفة في هذا الشان: " فلان يكذب في شعره. فقال: يراد من الشاعر حسنُ الكلام، والصدق يراد من الأنبياء. "(46)

ثمّ إنّ الجرجاني لم يتورّعْ في ان يدخل الدين عنصرا في النقاش، وذلك ليدحض آراء من ينكر القيمة الفنّية لشعر المتنبّي بسبب معانيه الجريئة. وقد بدأ هذا النقاش كعادته بإيراد أشعار كثيرة لأبي نواس، لا تقلّ جراة عن اشعار المتنبّي، بارتيابها السّاخر من القيامة واليوم الآخر(47). وهي طريقة يتبنّاها الجرجانيّ، كي يظهر انّ الآراء التي يعبّر عنها خصوم المتنبيّ، إنّما هي آراء مبتسرة، تتعارض في مجملها مع موقف هؤلاء من شعراء آخرين، اعتبروهم أصحاب إنتاج جيّد، بالرغم من انحلالهم الأخلاقيّ الصريح.

يقول:

" فلوكانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتاخّر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عُدّت الطبقات. ولكان أولاهم

(43) " " - ص: 128.
(44) الصناعتين: ص 142 - 143.
(45) الصناعتين - ص: 142.
(46) المصدر نفسه - ص: 143.
(47) الوساطة - ص: 63 - 64.

بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمّة عليهم بالكُفر. ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى واضرابهما ممّن تناول رسول الله(ص) وعاب من أصحابه بُكما خرسا وبِكاء مفحمين. ولكنّ الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر(48). "

لقد صدر هذا الكلام عن رجل كان ذا سلطة دينية متميّزة خلال القرن الرابع للهجرة(49). وهوامر يدعوإلى التقدير والإعجاب، إذ يقفنا على التطوّر الكبير الذي حقّقه الوعي النقدي عند العرب في هذه المرحلة من تاريخهم. ولعلّنا نلاحظ من خلال ما أورده الجرجاني انّ بعض الأوساط الأدبية التي تأثّرت بهذا الوعي قد تجنّبت كلّ ما يمكن ان يشوّه احكامنا حول الإنتاج الشّعري، مدركة انّه إبداع فنّي بالدرجة الأولى. ولذلك فإنّنا نستطيع أن نزعم في كثير من الطمأنينة بانّ النزعة التي سيطرت على النقد العربيّ منذ قدامة إنّما هي نزعة "الفنّ للفنّ" إذا أردنا ان نعبّر بصيغة معاصرة عن تصوّر عربيّ قديم للعمل الشعريّ.

❏ ❏ ❏

إنّ الأهمية التي أولاها النقد العربيّ القديم للشكل الفنيّ قد ساعدت على ظهور هذه النزعة التي ذكرناها، ودعمت تطوّرها الكبير الذي أشرنا إلى بعض مظاهره. فابتداء من القرن الثاني للهجرة(8 م) ساد اتجاهان نقديّان متعارضان تعارضا تامّا. يزعم الأوّل منهما انّ الإبداع الحقّ يتمّ في مستوى المضمون الفنّي والأغراض الشعرية. في حين انّ الثاني لم يكن يقيم أيّ اعتبار للمعنى؛ ويعتقد انّ الجودة مسالة تخصّ الشكل الإبداعيّ وحده. وذلك ما يمكن أن نستخلصه من قولة يرويها ابن سلام عن أستاذه يونس بن حبيب، مفادها انّ مدرستين نقديتين نشأتا حول شاعرين جاهليين هما: امرؤ القيس الذي اعتقد أصحابه بانّ أسباب تفوّقه ترجع إلى أنّه: " ما قال ما لم يقولوا، ولكنّه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء(50)".

ثمّ النّابغة الذي فضّله مناصروه لجودة نظمه ودقّة قوالبه، مع خلوّ شعره من اثر

(48) المصدر نفسه – ص: 64.

(49) لابدّ من أن نشير في هذا الصدد إلى آن الجرجاني كان يشغل منصب قاضي الريّ حين وضع وساطته.

(50) طبقات فحول الشعراء – ص: 55.

الصّنعة وسمة التّكلف، فكأنّه الكلام العفوي الذي لا تشعر معه باي نوع من أنواع التعمّل.

ومن الممكن أن نعتبر الأصمعي(51) في مقدّمة الفريق الأوّل، إذ يظهر أنه لم يكن يولي كبير عناية لجودة الشكل وإحكام صناعته. ولذلك فإنّه لم يحبذ طريقة الحطيئة وزهير، لأنّهما كانا ينقّحان أشعارهما ويعيدان فيها النّظر فلا يخرجانها إلى الناس إلا بعد أن يمرّ عليها الحول. وقد كان الأصمعي يزد ريهما لذلك، ويسمّيهما "عبيد الشعر"(52) ويفضّل عليهما النابغة الجعدي الذي عرف بغزارة طبعه وبعدم اكترائه بالصّنعة أوتثقيف قريضه فيقول عنه: "مُطرفٌ بآلاف وخمار بواف(53)".

إن الموقف النقديّ من هذه القضيّة ظلّ متّسما بنوع من الغموض والتردّد خلال القرن الثالث للهجرة. ويبدوأن الجاحظ قد اهتمّ في البيان والتّبيين بالجانب الفكريّ للخطاب في معناه العامّ والشّامل، ولم يول كبير عنايته للمضمون الشّعري بمعناه الدقيق. فاللغة بالنسبة إليه وسيلة للإفهام والتبيين، تغمض بغموض الصياغة، وتحجب المعنى باضطراب الصورة. ولذلك فإن الهدف الوحيد من العناية بوسيلة الخطاب إنما هوتيسير الفهم وتوضيح القصد(54). وهوهدف جعل الجاحظ يحذّرنا في كثير من الأحيان ممّا تتّسم به بعض الخطابات الجميلة من تضليل مظهريّ يشوّه الحقيقة ويموّه الفكر(55). فإذا تركنا الجاحظ إلى ابن قتيبة، وجدناه أوّل من عبّر عن رأي أصيل وواضح فيما يخصّ قيمة الشكل الشّعري؛ إذ اتخذ موقفا حذراً، مفاده أن المضمون والصياغة يكوّنان عنصرين متكافئين في القصيدة الشعرية، فيتميّزان معا بقيمتهما الخاصّة التي نستطيع أن ندرسها في استقلال تامّ لكلّ عنصر على حدة، دون أن ننسى بأنّ القيمة الإجمالية للقصيدة الشعرية لا يمكن أن تحدّد إلاّ إذا أدخلنا في الاعتبار القيم الخاصّة والمستقلّة لكلّ من هذين العنصرين. وانطلاقا من هذا الفصل والتكامل بين الشكل والمضمون قسّم ابن قتيبة الشعر إلى أربعة أضرب:

(51) انظر ما سبق: ف I-هـ 25.
(52) البيان والتبيين: ج II - ص 13.
(53) المصدر نفسه: ج I ص 206، وج II ص 13.
(54) المصدر نفسه: ج I - ص 75 فما بعد.
(55) " " ج I - ص 254 - 255.

1 - ضرب حسن لفظُه وجاد معناه.

2 - ضرب حسن لفظه، وليس في معناه فائدة.

3 - ضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه.

4 - ضرب تأخّر لفظه وتأخّر معناه.(56)

وقد اتّخذ النقد العربي في بداية القرن الرابع للهجرة كما يتمثّل عند قدامة بن جعفر موقفا أكثر دقّة مما نجده عند ابن قتيبة. ويظهر ذلك من خلال عناصر تعريف الشعر(57) عند هذا الناقد، إذ نلاحظ أنّ ثلاثة منها هي: اللفظ والوزن القافية، عناصر شكلية صرف، في حين أنّ الرابع وحده يعتبر من مكوّنات المضمون، وهو المعنى، الذي ليس له إلاّ قيمة ثانوية في رأي قدامة. يقول:

" المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة. كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها؛ مثل الخشب للنّجارة والفضّة للصّياغة(58)".

إنّ قدامة ناقد يقدّر طاقة ألفاظه تقديرا قبل أن ينقلها إلى مستوى الكتابة. وإذا كان قد اعتقد بأنّ الإبداع الشعريّ إنّما يكمن في الصورة التي تتخذها معاني هذا الضرب من القول، فإنّ ذلك يرجع إلى أنّ الشكل هو جوهر الشعر وحقيقته، وأنّ المعنى فيه ذو دور ثانويّ وفرعيّ يضاف إلى هذا الشكل أو يدخل ضمن مكوّناته. وقد عبّر عن فكرته هذه في موضع آخر من كتابه قائلا: "وليس فحاشة المعنى في نفسه ممّا يزيل جودةَ الشعر فيه، كما لا يعيب جودةَ النجارة في الخشب مثلا رداءتُه في ذاته."(59)

فإذا أضفنا إلى هذا الكلام ما استشهدنا به سابقا من أفكار قدامة(60) التي لا تقيم أيّ وزن للمضمون الأخلاقيّ والمقاييس المنطقية في مجال الشعر، أمكننا القول دونما إفراط بأنّ هذا الناقد كان أكبر منظّر عربيّ للفنّ من أجل الفنّ.

(56) الشعر والشعراء ج I - ص 70 - 75.

(57) انظر ما سبق ص 87.

(58) نقد الشعر ص 19.

(59) المصدر نفسه ص 21.

(60) انظر ما سبق ص 87 فما بعد.

إنّ النقد العربيّ القديم سيظلّ متأثرا فيما يخصّ قضية اللفظ والمعنى بفكرة قدامة لمدة تجاوز مائة سنة. ويظهر ذلك في الآثار التي وضعت بعده، وعملت على بلورة موقفه، ليتّخذ شكل نظرية متكاملة. وقد كان ذلك نتيجة النقاش الذي دار بين نقاد الشعر حول قيمة المضمون وأهميته، والذي أسفر عن ازدراء واضح له وعدم إقامة أيّ اعتبار لجماليته، في وقت جاهر فيه معظم هؤلاء النقاد بتعلّقهم بالشكل الفنّيّ وإجلالهم إياه.

يقول الآمدي وهوبصدد الرّد على أصحاب ابي تمّام، والدفاع عن جودة الشكل والصياغة عند البحتريّ:

" وهذا رجلٌ ما يُراعيه من أمرِ الشعر دقيقُ المعاني. ودقيق المعاني موجود في كلامه وكلِّ لغة. وليس الشعر عند أهل العلم به إلاّ حسن التاتّي وقرب الماخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها... فإن اتّفقَ مع هذا معنى لطيف اوحكمةٌ غريبة اوادب حسن فذلك زائدٌ في بهاء الكلام، وإن لم يتّفق فقد قام الكلامُ في نفسه(61). "

ثمّ يضيف في مكان آخر:

" وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارتُه قصيرة عنها، غير مدرك لما يعتمد من دقيق المعاني من فلسفة يُونان أوحكمة الهند أوأدب الفرس... قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حَسنة. فإن شئت دعوناك حكيما أوسمّيناك فيْلَسُوفاً؛ ولكنْ لا نسمّيك شاعراً. "(62)

ويبدو أن الآمديّ قد ذهب إلى أبعد حدّ ممكن في الاتّجاه "الشكلاني" الذي عبّر عنه قدامة. ففي الوقت الذي يعطي فيه قدامة المضمونَ الشعري قيمةً ثانوية بلا شك، ولكن لها أهميتُها على كل حال، وذلك حين يجعل من هذا المضمون المادة التي تكتسي الشكل(63)، نجد أنّ الآمدي قد حرم المضمون الشعري حتى من هذا الدور الثانوي، وذلك بجعله الألفاظ نفسها، لا المضمون، مادّة الشعر.(64)

(61) الموازنة ج I ص: 423-424. وفيه: "وهذا مذهب من جلُّ ما يراعيه ... ودقيق المعاني موجود في كلّ أمّة وفي كلّ لغة ... فذاك زائد ... الكلام بنفسه". [المترجم]

(62) الموازنة: ج I ص 424-425. وفيه: "... مقصّرة عنها ... ولسانه غير مدرك لها حتّى يعتمد دقيق المعاني". [المترجم].

(63) انظر ما سبق ص: 122.

(64) الموازنة: ج I - ص: 423-424-425.

وقد عبّر الجرجاني عن الموقف نفسه الذي اتخذه قدامة والآمديّ، فيما يخصّ الوظيفة الأساسية التي يؤدّيها اللفظ، أوتؤدّيها الصياغة في الإبداع الشعري. يقول:

" وإذا أردتَ أن تعرف موقعَ اللفظ الرّشيق من القلب، وعظَم غَنَائه في تحسين الشّعر، فتَصفّحْ شعرَ جرير وذي الرُّمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتبّعْ نسيب متَيّمي العرب ومتَغزّلي أهلِ الحجاز كعُمر وكُثيّر وجميل ونُصَيب وأضرابهم، وقِسْهم بمن هواجودُ منهم شعرا وأفصحُ لفظا وسبكا، ثم انظرْ وَاحكُمْ وانصف. ودَعني من قولك: هل زاد على كذا؟ ... وهل قال إلاّ ما قاله فلان؟ فإنّ روعة اللفظ تَسبقُ بك إلى الحكم، وإنّما تُفضي إلى المعنى عند التفتيش والكَشف(65). "

وستبلغ هذه النزعة الشكلانية ذروتها مع العسكريّ الذي يعتبر أبرز ناقد عربيّ رأى أنّ الإبداع الشّعريّ صياغة لفظية صرف لا قيمة ضمنها للمعنى الذي تعبّر عنه أوتنقله للقارىء والمستمع. فقد جاء في الصناعتين أنّ الشأن "ليس في إيراد المعاني؟ لأنّ المعاني يعرفها العربيّ والعجميّ والقرويّ والبدويّ. وإنّما هوفي جودة اللفظ وصفائه، وحُسنه وبَهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه؛ مع صحّة السّبك والتركيب، والخُلوّ من أوَد النظم والتأليف. وليس يُطلبَ من المعنى إلاّ أن يكون صوابا. "(66)

وهوكلام ردّده أبوهلال في موضع آخر من كتابه قائلا:

" إن المعاني مشتركة بين العقلاء. فربّما وقع المعنى الجيّد للسُّوقيّ والنّبطي والزّنجي. وإنّما تتفاضل الناسُ في الألفاظ ورَصفها وتأليفها ونظمها. "(67)

ثمّ لا يكتفي بذلك كي يعبّر عن هذا الإجلال للشكل والتعلّق بالصياغة، بل يضيف قائلا:

" ومن الدليل على أنّ مَدار البلاغَة على تحسين اللفظ، أنّ الخُطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عُملت لإفهام المعاني فقط. لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيّد منها في الإفهام. وإنّما يدلّ حسنُ الكلام، وإحكامُ صنعته، ورَونقُ ألفاظه، على فضل قائله وفَهم منشئه... ولهذا تأنّق الكاتب في الرسالة، والخطيب في الخطبة، والشاعر في القصيدة؛

(65) الوساطة: ص: 24-25.
(66) الصناعتين: ص: 63-64.
(67) الصناعتين: ص: 202.

يبالغون في تجويدها ويغلون في ترتيبها ليدلّوا على براعتهم وحذقهم بصناعتهم. ولوكان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدّا كثيرا، وأسقطوا عن أنفسهم تعبا طويلا(68). "

وقد ظلّ هذا المنحى طاغيا على النقد العربيّ القديم إلى أن ظهر ابن رشيق في القرن الخامس للهجرة، فعبّر عن رأي أقلّ تصلّبا وعنادا. ويبدو أنّه قد استمدّ هذا الرأي من ابن قتيبة الذي كافأ - كما رأينا قبل حين -(69) بين اللفظ والمعنى، واعتبرهما متساويين من حيث القيمة التي يتميّزان بها داخل القصيدة الشعرية. ولكنّ هناك فرقا بين تصوّر كلّ من هذين الناقدين لتلك القيمة. ففي الوقت الذي يعتقد فيه ابن قتيبة أنّه بإمكاننا أن نميّز بين اللفظ والمعنى دونما عناء أوصعوبة، وأنّنا نستطيع أن نحكم على كلّ منهما في استقلال تامّ عن الآخر؛ يؤكّد ابن رشيق على تلاحمهما وترابط قيمتهما الفنّية أوتمازج عناصرهما.

إنّنا نجد عند العسكريّ صورة تمثيلية يسوقها كي يقيم الدليل على أنّ الشكل أهمّ من المضمون في الإنتاج الشعريّ. ومفاد هذه الصورة أن المعنى في البيت أوالقصيدة بمثابة جسم بشريّ يتّخذ زينة ومعرضا هما اللّفظ أوالصّياغة، اللذان يكسبان الشعر قيمته الجمالية الحقّة(70).

وقد استعار ابن رشيق أيضا صورة الكائن الحيّ كي يوضّح مفهومه لعلاقة الشكل بالمضمون في الإبداع الشعري. ولكنّ استخدامه لهذه الصورة اتخذ صيغة مخالفة لما هي عليه عند العسكريّ، إذ اللفظ عنده جسم والمعنى روح. وذلك ما يحيل إلى أنّ التشبيه الذي ساقه أبوهلال يتضمّن عنصرين من الممكن أن نفصل بينهما في يسر وسهولة. فالمعرض أوالزينة يظهران جمال الجسد ويستران قبحه؛ ولكنّ لهما بالرّغم من ذلك قيمتهما الخاصّة واستقلالهما التامّ عن هذا الجسد الذي هوالمعنى في عرف العسكريّ. أمّا عند ابن رشيق فإنّ استقلال الجسم عن الروح مسألة مستحيلة قد تسفر في حالة وقوعها عن انهيار هذين المكوّنين المتكاملين في الكائن البشري؛ أي عن تفسّخ وحدة الشكل والمضمون في العمل الشعري أوتفكّك عنصريها المتلاحمين. يقول:

(68) المصدر نفسه: ص: 64.
(69) انظر ما سبق - ص: 122.
(70) الصناعتين: ص: 75.

"اللفظ جسم وروحه المعنى. وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه ويَقْوى بقوّته. فإذا سلم المعنى واختلّ بعضُ اللفظ كان نقصا للشعر وهُجنة عليه؛ من غير ان تذهب الروح. وكذلك إن ضعف المعنى واختلّ بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حَظّ؛ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح... فإن اختلّ المعنى كلّه وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميّت لم ينقص من شخصه شيء في راي العين، إلاّ أنّه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة. وكذلك إن اختلّ اللفظ جُملة وتلاشى لم يصحّ له معنى، لانّا لا نجد روحا في غير جسم البتّة(71)."

ويؤكد ابن رشيق بعد توضيح موقفه هذا على انّ نقّاد الشعر في مجملهم قد اعتقدوا عكس ما اعتقده، ومالوا إلى اللفظ دون المعنى. ومن هؤلاء أستاذه عبد الكريم النهشَلي الذي يحترمه ابن رشيق، ويقدّر آراءه تقديرا خاصّا، والذي ورَدَ عَنْه أنّه: "كان يؤثر اللفظ على المعنى كثيرا في شعره وتآليفه(72)"، ويقول: "الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل(73)."

إنّ هذه الشواهد الكثيرة التي أوردناها تبيّن إلى أيّ مدى كان الفكر النقديّ عند العرب أقلّ ميلا إلى المضمون الشعريّ وتعلّقا به. فنحن لا نجد من بين من تناولوا موضوع الشعر بالدراسة والتقويم عالما واحدا يصرّح بأولية المعنى وتفوّقه. وباستثناء ابن قتيبة وابن رشيق اللذين تجرآ، كلّ على حدة، وبفارق زمنيّ يصل إلى ما يناهز مائتي سنة، على أن يعقدا نوعا من التكافؤ أوالمساواة بين الصياغة والمضمون، نجد أن أغلب النقّاد القدماء قد نظروا إلى المعنى بشيء من التعَالي، وعبّروا بصيغ صريحة وواضحة عن تعلّقهم الثابت بالشكل الفنيّ وحده.

فهل كان النقد العربيّ على خطا في ميله إلى هذا التعلّق الذي آثر معه اللفظ على المعنى؟ إنّنا لسنا هنا في موقع الحكم على آرائهم أوتفنيدها بقدر ما نحن بصدد وصفها وتوضيح توجّهاتها العامّة. ولكنّ هذا لا يمنعنا من القول بانّ مشكل الشكل والمضمون يظلّ، بالرغم من المسالك الضيقة التي سلكها به النقد العربيّ في العصر الوسيط، والشروط الدقيقة التي أخضعه لها، مشكلا فنّيا شائكا للغاية ومطروحا باستمرار. إذ من

(71) العمدة: ج I- ص: 124.
(72)(73) العمدة - ج I ص: 127.

المتعارف عليه في تاريخ الآداب الإنسانية أنّ مدارس النقد تتوالى فيتواتر مع تواليها نقاش هذا المشكل، هادئا حينا وصاخبا حينا آخر، دون أن نظفر بجواب نهائي وحاسم، فيما يخصّ قيمة المضمون أوالمعنى في العمل الشعري، ومعرفة الحدّ الذي يُمكن أن نبلغه في التضحية بالمعنى في سبيل الشكل؟

الفصل الثاني

النقد العربيّ وقضايا الشكل الفنيّ(1)

أ- تنقيح الشكل الفنّي وتثقيفه :

إنّ التعلّق بالشكل الفنّي لم يكن لدى النّقاد العرب تعلّقا بسيطا أومبهما. بل اتخذ في عملية تقويمهم الجماليّ للإبداع الشعري معنى محدّدا بدقّة وعمق فائقين. فالشكل يقتضي في رأيهم عملا متعبا ومعاناة مستمرّة. ولذلك فإنّ مؤلّفاتهم تحفل بالفاظ كثيرة تقفنا على العناء والتعب اللذين يلقاهما الشاعر في سبيل فنّه، وكذا على الجهد الذي يبذله بهدف إكسَاب هذا الفنّ أحسن صورة ممكنة. إنّ الإبداع الشعري لا يمكن أن يكون عملية سهلة أوعادية إلاّ في راي جاهل بما يعانيه الشاعر أويقاسيه من أجلها. والجيّد من الشعراء من يحترس ممّا يجيئه في الدّفعة الأولى، فيخضعه للتنقيح والتثقيف المستمرّين. وكان شعراء الصنعة القدماء كزهير والحطيئة، الذين لَقّبهم الأصمعيّ "عبيد الشعر(2)" النموذج

(1) لقد جرت العادة أن تستهلّ الدراسات التي تنجز في مجال الأدب ونقده بالحديث عن المضمون قبل الشكل. ولكنّ اهتمام نقّاد الشعر العربي القديم باللفظ، والقيمة التي أولوها للصياغة الفنية يسمحان لنا لاشك بالخروج عن هذه القاعدة المتّبعة.

(2) انظر ما سبق - ص: 121.

المثالي في راي كثير من المحدثين الذين قصدوا إلى اتباعهم والنسج على منوالهم(3). ولذلك فإنّ نقّاد الشعر مالوا إلى هؤلاء إذ عَرفوا فيهم احتياطا وتشدّدا قلّما توفّر لغيرهم ممّن يرضى بكلّ ما ياتيه ولا يعاود النظر فيما يقول. وقد كان أبونواس ينال إعجابهم لهذا السبب إذ أثر عنه أنّه: " يعمل القصيدة ويتركها ليلة ثمّ ينظر فيها فيلقي أكثرها ويقتصر على العيون منها. فلهذا قصر أكثر قصائده(4). "

وقد رووا عن البحتريّ أيضا انّ طريقته كانت قريبة من طريقة أبي نواس(5). في حين اخذوا على أبي تمّام ثقته المفرطة بنفسه ورضاه بكلّ ما يَرِده(6).

إنّ النقد العربيّ القديم لم يكن نقد إطراء مجانيّ، اوتقويما سلبيا يقصد إلى تتبّع المثالب، بقدر ما كان مقاربة علمية تعتبر جودة الأسلوب الفنيّ ركيزة أساسية لكلّ إبداع شعريّ حقّ. يقول أبوهلال:

" فإذا عَملتَ القصيدة فهذّبها ونقّحها بالقاء ما غثّ من ابياتها ورثّ ورَذُل، والاقتصار على ما حسُن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر اجود منه، حتّى تستوي اجزاؤها وتتضارَع هواديها واعجازُها(7). "

ويعبّر ابن رشيق عن الموقف نفسه قائلا:

" ولا يكون الشاعر حاذقا مجوِّدا حتّى يتفقّد شعرَه، ويُعيد فيه نظرَه، فيُسقط رديئه، ويُثبت جيّده، ويكون سَمْحا بالركيك منه مُطَّرِحا له راغبا عنه. فإنّ بيتا جيّدا يقاوِمُ ألفي رديء(8). "

ثمّ يلحّ على موقفه هذا فيذهب إلى التعبير عن رغبته الأكيدة في أن تكون لدى الشعراء شجاعةٌ مطلقة، تدفعهم باستمرار إلى اطّراح كلّ رديء ومتهافت، والإبقاء على الجيّد والمتقن دون غيره من أشعارهم. يقول:

" ومن الشعراء من إذا جاءه البيت عفواً أثبته، ثمّ رجع إليه فنقّحه وصفّاه من كدره.

(3) الصناعتين – ص: 147، والعمدة – جI – ص 20.
(4) الصناعتين – ص: 147.
(5) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(6) " " " " .
(7) المصدر نفسه ص: 145.
(8) العمدة – ج I – ص: 200.

وذلك أسرع له واخفَّ عليه. وآخر لا يُثبت البيت إلاّ بعد إحكامه في نفسِه وتثقيفه من جميع جهاته. وذلك أشرفُ للهِمّة وأدلّ على القدرة(9). "

إن النّقاد، مع عظيم إعجابهم بالشّعر القديم كانوا يذهبون في حبّهم للجهد والكمال إلى حدّ أن يطلبوا من الشعراء المحدثين صياغةً أدلّ على العناية وأقرب إلى الكمال من شعر من تقدّمهم؛ إذ المولّد في رأي النّقاد صاحب حرفة، يتعلّمها، ويملك لها من الوسائل الدقيقة والقواعد الواضحة ما لم يكن يملكه الشاعر القديم أويتوفّر عليه. وقد أدّى بهم ذلك إلى عدم تسامحهم مع المحدثين، وإلى تشدّدهم إزاء ما يرتكبونه من أخطاء كثيراً ما اغتفروا أمثالها للقدماء وغضّوا عنها الطّرف في تسامح كبير.

يقول العسكريّ:

" وكان القوم لا يُنتقد عليهم فكانوا يسامحون أنفسهم بالإساءة(10). " وهونفس ما عبّر عنه الآمدي قائلا:

" وأمّا المتاخّر الذي يطبع على قوالب ويحذوعلى أمثلة ويتعلّم الشعر تعلّما ويأخذه تلقّنا. فمن شأنه أن يتجنّب المذموم ولا يتّبع من تقدّمه إلاّ فيما استُحسن منهم واستجيد لهم واختير من كلامهم(11). "

لكنّ التّنقيح لم يكن يعني لدى النقّاد التعمّل أوالتكلّف. ولذلك فإننا نلاحظ في آثارهم تحديداً دقيقاً وواضحا لموقفهم من قضيّة الصنعة. وإذا كانوا قد آمنوا بأنّه لا بدّ للشاعر من أن يولي عنايته الفائقة لصياغته وقوالبه، فإنّهم لم يخفوا في الوقت نفسه استياءهم من كلّ شعر يفتقر إلى الطّبع والعفويّة. ومعنى هذا أنّهم حبّذوا الصنعة الخفيّة والتّنقيح المستتر.

ولذلك رسخ لديهم الاعتقاد الصريح، بأنّ الأشعار السهلة هي أصعب الأشعار صنعاً. ونحن لا نعدم في آثارهم عبارات مثل قولهم: "الكلام السهل الممتنع"، و"الكلام المطمِع"، ممّا يفيد هذا الاعتقاد ويبلوره في ذهن القارىء. وهوأمر جعل العسكريّ يزدري في سخرية واحتقار كبيرَين بعض النقّاد الذين كانوا يؤثرون التكلّف ويعتبرونه علامة الجودة وسمة الفصاحة. قال:

(9) المصدر نفسه – ص: 211.

(10) الصناعتين – ص: 176.

(11) الموازنة – ج 1 – ص: 259 – 260.

" وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلاّ بكدّ، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا وسهلا حلوا، ولم يعلموا أنّ السهل أمنع جانبا وأعزّ مطلبا(12). "

وأضاف في مكان آخر من كتابه أنّ: " المنظوم الجيّد ما خرج مخرج المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه. وقَلَّتْ ضروراتُه(13). "

فلعلّ في هذا الذي ذكرناه، ما يكفي، لتوضيح موقف النقد العربيّ القديم، من قضية الصنعة وتنقيح الشكل الفنّي. إلاّ أنّنا نودّ أن نشير بهذه المناسبة إلى أنّ لنا عودة أخرى لهذا الموضوع بشكل أكثر دقّة وعمقا حين يأتي دور الحديث عن ألفاظ الشعر ووجوه البديع.

ب - مايجوز للشاعر في الضرورة:

إنّ الحديث عن الصياغة الفنية وصناعتها، يجرّ حتما إلى محاولة التّعرف على موقف النقد العربي القديم، ممّا قد يعلق بهذه الصياغة، من شوائب أوعيوب، أجازها نقّاد الشعر وأسموها رُخَصا شعرية.

لقد عرفت هذه الجوازات في الكتابة النقدية القديمة باسم الضرورات الشعرية. وهواسم آثرته هذه الكتابة على مصطلح الرخص الذي لا نعثر عليه في مؤلفات النقد العربيّ القديم إلاّ لماما. ولذلك فإنّه لا بدّ من الوقوف عند هذا الاستعمال والتركيز عليه، إذ يلخّص بحدّ ذاته موقف الفكر النقديّ عند العرب من هذه القضية الدقيقة. فالضرائر الشعرية ليست استعمالا حرّا، يلجا إليه الشاعر لكسله وتوانيه، أولرغبته في أن يشوّه اللغة ويفسد الذوق الفنيّ، وإنّما هي رُخَص يركبها حين يجد نفسه خاضعا للقيود الصارمة التي يفرضها الوزن وتقتضيها قواعد العروض.

ولقد وضع ابن رشيق لائحة ضمّت كثيرا من هذه الرخص بلغ عددها سبعاً وثلاثين رخصة، (14)، تعتبر في مجملها خروقا يسيرة لقواعد النحووأنساقه. وقد صنّفها فيما يبدوتصنيفا اعتباطيا قسّمها بموجبه إلى قسمين اثنين هما: الحذف الذي يعتبر في اغلب

(12) الصناعتين - ص: 66.
(13) المصدر نفسه - ص: 171.
(14) العمدة - ج I - ص: 269 - 274.

مظاهره إسقاطا لكلمة أوجزء من كلمة لا يمكن للغة العادية أن تسمح بهما. ثمّ الزيادة التي يتعلّق الأمر فيها بمبدأ الإضافة، أي إشباع حركة من الحركات، أوتضعيف حرف غير مضعّف في الأصل، أوصرف ما يمنع من الصرف.

إنّ موقف النقد العربيّ القديم كان موقفا مبدئيا مرنا فيما يخصّ هذه القضية. فقد أجاز ركوب الضرائر واستعمال الرخص، انطلاقا من انّ حظر الخروق اللغوية مسالة تتعلق بعلماء النحووالقواعد، وانّ هؤلاء أنفسهم اقرّوا الشاذ والاستعمال الذي لا يطرّد أويقاس عليه بسبب وجود أمثلة كثيرة له في أشعار الجاهليين والإسلاميين. وقد كان البصريون الذين عرفوا باستدلالهم القياسيّ أقلّ تساهلا في هذه المسالة من الكوفيين الذين اغرموا بكلّ ماورد على لسان العرب من شاذّ ومطرّد(15). ولكنّ أئمّة المدرستين معا أجازوا استعمال الضرورة وركوب الرّخصة. ولذلك فإنّ النقد العربيّ سار وفق خطى هؤلاء العلماء، فلم يجرؤ إطلاقا على أن يستنكر هذا الأمر اويردّه، إذ أنّ ذلك سيؤول لا محالة إلى إدانة واضحة وصريحة لكثير من أشعار المتقدّمين. وكلّ ما استطاع نقّاد الشعر فعله إنّما هوالتوجّه بالنصح لشعراء المولّدين كي يبتعدوا عن استعمال الرخص ما امكنهم ذلك؛ ثمّ تذكيرهم بأنّ القدماء حين ركبوا الضرورة، كان ذلك منهم في غيبة نقد أدبيّ ينبّههم إلى انحرافهم عن جادّة الصواب.

وهوأمر غير وارد بالنسبة للمحدثين الذين يعايشون نقدا نشيطا يريهم وجه الخطا في الضرورة الشعرية، وما تلحقه بالصياغة اللفظية من تشويه وبتور وزوائد. وقد كان النقد العربيّ مدفوعا في كلّ ذلك بالحماس الذي أثارته فيه محبّته للشكل وتعلّقه باللفظ. يقول أبو هلال:

"وينبغي ان تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربيّة، فإنّها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه. وإنّما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم(كان) بقباحتها. ولانّ بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مَزلّة، وما كان أيضا تُنقد عليهم أشعارهم. ولونُقدت وبُهرج منها المَعيب، كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويُبهرَج من كلامهم ما فيه أدنى عيب، لتجنّبوها(16). "

(15) بإمكاننا ان نقف على ذلك من خلال ما أورده ابن رشيق في باب الرخص، حيث نلاحظ انّ الكوفيين يجيزون بعض ما يرفضه البصريّون بشكل مبدئي.

(16) الصناعتين - ص: 156.

وقد قدّم ابن رشيق لقائمته التي أشرنا إليها قبل قليل بقوله:

" وأذكر ههنا ما يجوز للشاعر استعماله إن اضطرّ إليه. على أنّه لا خير في الضرورة. على أنّ بعضها أسهل من بعض. ومنها ما يُسمَع من العرب ولا يُعمَل به لأنّهم أتَوْا به على جِبلتهم. والمولّد المحدث قد عرف أنّه عيب. ودخوله في العيب يلزمه إيّاه(17). "

إنّ موقف النقد العربيّ القديم من الرّخص الشعرية كان في مجمله موقف معارضة، تقبل الخرق اللغويّ على مضض، وفي كثير من التحرّز. ومعنى هذا أنّها لم تكن معارضة صلبة ومطلقة؛ إذ لا نجد ناقدا قديما تجرّأ على أن يرفض الضرائر الشعرية، باعتبارها تذرّعا كسولا وتُكأة عاجزة، كما فعل ذلك تيودور دوبانفيل Th. de Banville بالنسبة للأدب الفرنسيّ مثلا.

لقد كان تقديس الناقد العربي للقدماء كفيلا بأن يرضي لديه إيمانه المطلق بالشكل الفنّي الذي يعتبر حسب صورته المتوارثة نموذجا يجب احتذاؤه والسير على هديه. وقد لاحظ هذا الناقد كما أشرنا إلى ذلك قبل قليل بأنّ الجاهليين والإسلاميين لم يسلموا من الضرورة والرخصة. ولذلك فإنّه كان منجذبا بين طرفين متنافرين فيما يبدو. أوّلهما: إعجابه بأشعار المتقدّمين. والثاني: تقديسه للصياغة الفنّية المثقفة والسليمة من العيوب والشوائب. وما موقفه من الضرورة الشعرية إلاّ مظهر من مظاهر هذا التجاذب أوالانشطار.

ج - الحشو:

ومن جملة ما أثاره التعقّب الصارم الذي عرف به النقد العربيّ القديم فيما يخصّ إتقان الشكل الشعري وجودة الصياغة، قضية الزيادة أوالفضلة التي لا حاجة إليها كي يستوي المعنى ويستقيم صُلبه. وقد عرف هذا المظهر من مظاهر عدم التكافؤ بين اللفظ والمعنى عند القدماء باسم الحشو.

قال العتابيّ(18):

إنّ حشو الكلام من لُكنة المر ء وإيجازه من التقويم

(17) العمدة - ج: II ص: 269.

(18) المصدر نفسه - ص: 69.

وهوبيت قـريب من راي الفـريد دومـوسّي السـاخـر من هذا العـيب الفنّي إذ يقول : "أعجز الناس من يلجا إلى الحشو . "

لقد كان الحشوفي نظر قدامة بن جعفر - كنحوما كانت أغلب الضرائر - مظهرا من مظاهر سوء التفاهم بين اللفظ والوزن. اي انّ الشاعر حين يعبّر عن المعنى الذي يريده، ثمّ لا يستوفي حقّ الوزن، لا يتردّد في أن يحشر لفظا لا حاجة بالمعنى إليه ليملأ به الفراغ العروضي(19). وهونفس ما عبّر عنه ابن رشيق في باب : " الحشووفضول الكلام(20)" من عمدته .

والحقيقة أنّ شعراء العربية من قدماء ومحدثين قد ركبوا هذا العيب واستعملوه بإفراط؛ ذلك انّ الصرامة الفائقة التي يمليها الوزن وتقتضيها القافية لابدّ من ان تجنح بالشاعر إلى أن يستدعي بعض ما لا يفيد معنى اويصيب غرضا. وقد شكّلت أفعال الكينونة وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، وأدوات التّعجّب، وأسماء المواقع والأمكنة، وكذا بعض الصّيغ التي يسهل حشرها داخل البيت الشعري(21)، شكّلت كلها زيادات ملائمة يرضي بها الشعراء مقتضيات الوزن والقافية. ومعنى هذا ان الحشوحال ملازمة للشعر بالضرورة. وذلك ما يؤكده Th. de Banville قائلا : "إنني ساكون مدينا لهؤلاء الذين ينصحون الشاعر بالابتعاد عمّا يركبه من زيادات، إذا هم تمكّنوا من أن يصلوا بين لوحين من الخشب بواسطة الفكر، اوان يجْمعوا بين قضيبي حديد مستغنين بالتواصل الفكري عن اللّوالب وأدوات الالتحام الأخرى. بل نضيف إلى ما تقدّم أن في القصيدة الجيّدة من الحشومثل ما في القصيدة الرديئة(22)" .

نعم، قد يكون في هذا الكلام بعض الغلوّ. ولكن فحواه لا تبعد من الصواب، ولذا ربّما كان من العدل ألاّ يدان الحشوفي حدّ ذاته، بل الرديء منه. وهذا بالضبط موقف النقد العربي القديم من هذه القضية. فمصطلح الحشولم يكن يعني في لغة النّقاد القدماء إلا الزّيادة غير الموفّقة التي لا تضيف شيئا إلى صلب المعنى، كان يقول الشاعر مثلا : صداع

(19) نقد الشعر - ص : 218.
(20) العمدة - ج II - ص : 69.
(21) نحوقولهم : "لا ابالك، وليت شعري، ولعمري، وحقّا، وابيت اللعن ... "
(22) Th. de Banville, Petit traité de poésie française.

الرأس، فيكون في كلامه فضلٌ لا فائدة منه، مادامت لفظة: صداع تكفي وحدها للتعبير عن المعنى المراد الذي هو ألم الرأس. (23)

أمّا فيما يتعلّق بالزيادات الموفّقة التي تضيف إلى المعنى ظلالا إيحائية، وتنويعا ذا قيمة فنّية ظاهرة، فإنّ النقاد القدماء قد أطلقوا عليها تسمية أخرى غير الحشو. فهي تتميم(24) حين ترد داخل البيت، وإيغال(25) حين تكون في نهايته، أوحين تأتي كلمةً تتضمن القافية ويختتم بها المصراع الثاني من بيت الشعر. وقد ضربوا مثالا للزيادة الجيّدة كلمة: "ظالمين" في قول ابن المعتزّ:

صببنا عليها - ظالمين - سياطنا فطارت بها أيدٍ سراعٌ وارجل(26)

إذ بدون هذه الفضلة يكون ابن المعتزّ قد ذمّ هذه الخيل، على اعتبار أن الأصيل من الجياد لا يحتاج إلى أن يضرب بالسياط. وقس على ذلك قولَ النمر التغلبيّ الذي استحسنوا تتميمه، فاعتبروا قوله: "على النكراء" زيادة موفّقة:

لقد أصبح البيض الغواني كأنّما يرين إذا ماكنت فيهن أجربا

وكنت إذا لا قيتهنّ ببلدة يقلن - على النكراء - أهلا ومرحبا

فاستقبالهنّ له "على النكراء" أكثر دلالة على مايريده من أنّ الفتوّة أحبّ إلى قلوبهنّ وآثر(27).

هذا عن التتميم، أمّا الإيغال فإنّنا سنتحدّث عنه حين نتناول القافية بالدرس.

د - أساليب البديع:

أ - مدخل:

إن قضية التزيينات الأسلوبية لابدّ أن تستدعي الاهتمام حين يدور الحديث حول الشكل الشعري. ذلك أن وجوه البديع، ولوبدت أحيانا ذات صلة بالمضمون، إلاّ أن هذه الصلة تهمّ القالب الذي تتخذه الفكرة أكثر مما تَهُمّ الفكرة نفسها.

(23) العمدة - ج II - ص: 72.
(24) العمدة - ج II ص: 50 - 51 - 52، والصناعتين - ص: 404 - 405 - 406.
(25) نقد الشعر - ص: 169، والعمدة - ج II - ص: 57 - 60، والصناعتين - ص: 395 - 396.
(26) العمدة - ج II ص: 54.
(27) الصناعتين - ص: 405.

لقد ظلّت مدرسة البديع اتجاها شعريا وفنّيا انبثق عنه بعد مدّة طويلة تيار نقديّ لم يكن ليتاسّس إلاّ بعد ظهور هذه المدرسة واستمرار عطائها الفنّي الغزير. وهذا أمر طبيعي ينبع من أنّ النقد الأدبي ينشا أصلا من تحقّق الأعمال الإبداعية التي يتناولها بالدرس والتحليل.

ولقد ظهر الميل إلى استعمال أشكال البديع وصيغه ابتداء من أواخر القرن الثاني للهجرة(8م). ثمّ أخذ في الاستقرار والذيوع والسيطرة مدى خمسة قرون، لينتهي في آخر المطاف إلى حالة اختناق، أصبح معها الشعر العربي القديم على مشارف موت محقّق نلمس بوادره عند مطلع القرن الرابع عشر للميلاد. إنّ الشعراء - لا علماء البلاغة- (28) هم الذين لاحظوا جمال بعض الصيغ التعبيرية في القرآن والشعر الجاهلي. وقد استندوا فيما لاحظوه من ذلك إلى ذوقهم الفنّي وفطرتهم، فحاولوا النسج على هدي من تلك الصيغ دون ان يعمدوا إلى تقليدها تقليدا فجّا اومتكلّفا. وقد نجحوا فيما راموه من استعمال إبداعيّ حيّ لمظاهر البديع، إلى حدّ جعلهم يزعمون بانّهم المكتشفون الأصلاء لهذه المظاهر اوالأساليب(29) البلاغية.

ولابدّ أن نذكر في هذا الصدد بان نقّاد الأدب وعلماء الشعر كانوا في شبه تغافل عن هذا الاتجاه الفنّي، وهوما أدّى إلى عدم تنبّههم إليه أواهتمامهم به إلاّ بعد مدّة طويلة. ولكنّهم تداركوا ذلك حين رأوا بانّ مدرسة البديع قد فرضت نفسها باعتبارها اتجاها فنّيا متميّزا؛ فسعوا إلى دراسة مقوّمات هذه المدرسة، وتصنيف أساليبها الإبداعية كما أشرنا إلى ذلك فيما سبق(30). وقد اقترن جهدهم العلميّ الجادّ في هذا المجال بمحاولة الحدّ من تاثير هذا التيار ومن الإفراط في تلمّسه وطلبه دون أن يقصدوا بمحاولتهم تلك إلى معارضته بشكل مطلق. اي أنّهم أكّدوا على التوازن الذي يجب أن يتحقّق داخل العمل الشعري بين استعمال صيغ البديع، وبين الابتعاد عن أن تكون هذه الصيغ متكلّفة، وغير نابعة من صميم العملية الإبداعية. ولذلك فإنّهم بذلوا في هذه السبيل جهدا جديرا بالتقدير، أخذت

(28) لقد تبيّن ذلك احمد ضيف في كتابه:
Essais sur le lyrisme et la critique littéraire chez les Arabes - p. 132

(29) انظر ما سبق - ص: 82.

(30) انظر ما سبق - ص: 83.

بوادره تظهر مع فجر الدراسات البديعية، ثمّ استمرَت في تطوّرها الحثيث والمتشعّب إلى حدود القرن الخامس كنحوما يتجلّى ذلك عند ابن رشيق في عمدته. فلا مناص إذن من أن نتساءل عن موقف النقد العربي القديم من الزينة الأسلوبية ومن شعراء البديع أنفسهم.

إنّ صيغ البديع قد نبعت كما سبقت الإشارة إلى ذلك من النصّ القرآني وأشعار القدماء من جاهليين وإسلاميين. ومعنى ذلك أنّ نقّاد الأدب الذين كانوا يحترمون التراث العربي احتراما مطلقا، لم يكونوا ليدينوا اتجاها فنّيا يستقي أساليبه وطُرقه في القول من هذا التراث نفسه. ولذلك فإنّهم عملوا على تعقّب سقطات شعراء البديع، دونما رفض أواستهجان لأساليبهم جملة وتفصيلا.

إنّ أدوات التعبير البلاغيّ التي وردت في القرآن وفي الشعر العربيّ القديم لم تشوّه الإبداع الفنّي الذي تشهد عليه نصوص هذا التراث المقدّس أوتحطّ من قيمته؛ بل أضافت إلى معانيه بعدا جماليا رائعا، جعل نقّاد الشعر يستحسنون كلّ ظاهرة بديعية، وفّق فيها المحدثون، وأجادوا استعمالها، على غرارما كان يفعله القدماء في إبداعهم الفنّي. ولكنّ هذا الاستحسان لم يجعل الناقد العربي يقبل بكلّ ظاهرة بديعية، بل دفعه على العكس من ذلك إلى استنكار التزيينات المتكلّفة التي لا يحذر صاحبها من أن يستعمل طباقا أواستعارة يصبح معهما لفظه مستكرها ومعانيه غامضة أومعقّدة. ويستطيع دارس النقد العربيّ القديم أن يتبيّن ضمن هذا المسار الذي رسمنا خطوطه العامّة اتجاهين علميين اثنين. أولّهما يمكن أن نسميه اتجاها اتباعيا أومحافظا، والثاني اتجاه بلاغيّ آثر الصنعة(31) ودعا إلى كلّ ما هوجديد ومحدث. وقد تعايش هذان الاتجاهان معاطيلة الفترة الزمنية التي ندرسها، فتفاعلا تفاعلا إيجابيا جادّا كما نلاحظ ذلك في أغلب الآثار النقدية القديمة، إذا نحن استثنينا المرحلة التي سبقت ابن المعتزّ، حيث كانت الغلبة للاتجاه المحافظ الذي كان مسيطرا في الساحة سيطرة واضحة.

الاتجاه المحافظ:

لقد أشار أصحاب هذا الاتجاه على الشاعر بان يخلد إلى طبعه، فلا يطلب من البديع

(31) لقد استعمل نقّاد الشعر العربي القديم مصطلح الصنعة للدلالة على تنقيح الأسلوب الفنّي وتثقيفه، وعلى أساس من هذا الاستعمال قابلوا بين الشعر المصنوع والشعر المطبوع. انظر ما سبق- ص: 121.

إلاّ ما ورد عليه دون قصد اوتكلّف. وهوامر نبع لدى النقد المحافظ من إعجابه الكبير بعفوية القدماء وخلوّ شعرهم من الصنعة والتعمّل. ومعناه انّ هذا النقد لم يستسغ إضافة ضغوط جديدة إلى القيود الصارمة التي يقتضيها الشكل الفنّي ويفرضها على الشاعر اوالمبدع؛ لانّ في ذلك مجازفة ستفرغ الشعر لا مَحَالَة ممّا تبقّى بين طيّاته من لغة عفوية تمكّنه من أن يكون مفهوما من طرف المتلقّي وواضحا لديه. ولقد رأينا فيما سلف من هذه الدراسة بان الأصمعي لم يكن يميل إلى "عبيد" الشعر(32)... وهوموقف صارم من الصنعة، آمن به ابن قتيبة أيضا. يقول:

"والمتكلّف من الشعر، وإن كان جيّدا محكما، فليس به خفاء على ذوي العلم، لتبيّنهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكّر وشدّة العناء ورشح الجبين(33)."

ثمّ إنّنا نقف في(الوساطة) كذلك على معارضة الجرجانيّ للتكلّف وطلب البديع. ولذلك فإنّه يؤثر جودة الطبع وتمكّنه عند جرير(34) والبحتري(35)؛ ثمّ لا يتردّد في استحسان أبيات الصمّة القشيريّ التي يذكر فيها موطنه، مُفضّلا شعره على ما ورد في هذا المعنى عند أبي تمّام.

يقول الصمّة بن عبد الله:

أقول لصاحبي، والعيسُ تهوي — بنا بين المنيفة والضّمار:
تمتّع من شَميم عرار نجد — فما بعد العشيّة من عرارِ
ألا يا حبّذا نفحاتُ نجدٍ — وريّا روضه غبَّ القُطار
وعيشُك إذ يحلُّ القومُ نجداً — وأنت على زمانك غيرُ زارِ
شهورٌ ينقضين وما شعرنا — بأنصاف لهنّ ولا سِرارِ
فأمّا ليلهنّ فخير ليلٍ — واقصرُ ما يكونُ من النهار

ويقول حبيب:

دعني وشربَ الهوى يا شارب الكاس
فإنّني لِلّذي حَسّيته حاسِ

(32) انظر ما سبق - ص: 121.
(33) الشعر والشعراء - ج I - ص: 94.
(34) الوساطة - ص: 29 - 30 - 31.
(35) الوساطة: ص 25 - 28.

لا يوحشنّك ما استسمَجْتَ من سقمي
فإنّ مُنزِلَه من أحسن الناس
مِن قطعِ أوصالِه توصيلُ مَهلَكتي
ووَصلِ الحاظِه تقطيع أنفاسي
متى أعيش بتاميلِ الرجاء إذا
ما كان قطعُ رجائي في يديْ ياسي(36)

وكذلك كان موقف الآمديّ من صنعة أبي تمّام وتكلّفه. قال:

" فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممّن يفضّل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحّة السبك وحسن العبارة وحلواللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك، فابوتمام عندك أشعر لا محالة(37). "

إنّنا نستطيع في يسر أن نتبيّن من خلال هذا الكلام رأي الآمدي في الشاعر الحقّ. إنّه المبدع المطبوع الذي يؤثر سهل الكلام وقريبه. ولذلك فإنّ الآمدي تعصّب للبحتري ومال عن أبي تمام، كما وقفنا على ذلك فيما سبق من هذه الدراسة (38).

الاتجاه البديعي:

لقد وافق أصحاب هذا الاتجاه الشاعرَ في طلبه للزينة الأسلوبيّة واوجه البديع، بل إنّهم امتدحوا منه ذلك وأشاروا عليه بتتبّعه. ولكنّهم إلى جانب هذا الامتداح وتلك الموافقة، أوصوا بالتاتّي للبديع من طريق المهارة والفطنة. ولذلك فإنهم آخذوا الشاعر الذي لا يحالفه التوفيق في حسن تاتّيه أوطلبه للصور البيانية ومحاسن القول. ولممثّلي هذا الاتجاه النقدي يشيرابن رشيق حين يتحدّث عن علماء الشعر الذين اعتبروا أنّ أبرز شعراء العربية إنّما هم امرؤ القيس في الجاهلية، وذوالرّمة في الإسلام، ثمّ ابن المعتزّ في المحدثين،

(36) المصدر نفسه - ص: 32 - 33.
(37) الموازنة - ج: I - ص: 5.
(38) انظر ما سبق - ص: 94.

يقول :

" وقالت طائفة من المتعقّبين: الشعراء ثلاثة: جاهلي وإسلامي ومولّد. فالجاهلي امرؤ القيس، والإسلاميّ ذوالرمّة، والمولّد ابن المعتز(39). وهذا قول من يفضّل البديع وبخاصّة التشبيه على جميع فنون الشعر(40). "

إنّ أبرز ناقد عربيّ سلك هذه السبيل التي يذكرها صاحب العمدة هوعبد الله بن المعتزّ. وهوفيما نعلم شاعر وناقد، لم يقف في التعبير عن رأيه عند حدود كتابه الذي ألّفه في البديع(41)؛ وإنّما امتدّ به ذلك ليشمل شعره أيضا، إذ لا مراء في أنّه واحد من ألمع شعراء المولّدين الذين شغفوا بالتصوير البياني والمحسنات الأسلوبية. وسنكتفي في هذا المقام بالإحالة على ما ذكرناه سابقا(42) في شأن كتاب "البديع"، وما لعبه من دور رئيسي في تأسيس المدرسة النقدية التي سلكت مسلك ابن المعتزّ وناصرت شعراء الصنعة والمحسّنات.

ولقد كان قدامة بن جعفر في النصف الأوّل من القرن الرابع للهجرة، والعسكريّ في النصف الثاني منه، أحسن من مثّل هذا التوجّه النقدي الداعي إلى الأخذ بالبديع وطلبه. وهوأمر ذكرناه فيما سلف من هذه الدراسة(43)، فلا داعي إذن إلى أن نقف عنده من جديد، أونؤكد على الأهمية التي أولاها هذان الناقدان لظاهرة البديع وقضاياه الفنية.

ويعدّ ابن رشيق أيضا أحد زعماء هذا الاتجاه النقدي، وإن كنّا نلاحظ لديه اعتدالاً في الراي، وميلا إلى الذوق الفنّي، إذا ما قورن بالعسكري في أخذه بالقواعد والقوانين العامّة. يقول ابن رشيق:

" ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيتٌ مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل، كان المصنوعُ أفضلهما. إلاّ أنّه إذا توالى ذلك وكثُر لم يَجُز البتَّة أن يكون طبعا واتّفاقا، إذ ليس في طباع البشر.

(39) وهذه موازنة أخرى تعمد إلى المقارنة بين ثلاثة شعراء من فترات مختلفة. انظر ما سبق - ص: 19.

(40) العمدة - ج: I - ص: 100.

(41) انظر ما سبق - ص: فما بعد.

(42) انظر ما سبق - ص

(43) انظر ما سبق -ص

وسبيل الحاذق بهذه الصناعة إذا غلب عليه حبّ التصنيع أن يترك للطبع مجالا يتّسع فيه(44) . "

ومعنى هذا انّ ابن رشيق لم يكن يميل إلى البديع والصنعة دون قيد أوشرط، بل فضّل منهما ما جاء عفوا، ودونما إكثار يدلّ على القصد والتعمّل. إنّ هذين الاتجاهين النقديين اللذين ميّزنا بينهما من جهة موقفهما من قضايا البديع، لا يكادان يختلفان إلاّ في حدود منطلقهما المبدئي؛ إذ يؤثر الأوّل منهما أن يكون الطبع غالبا على الشعر مسيطرا عليه، ويفضّل الثاني أن يعمد الشعراء إلى البديع فيستعملون صيغه بوعي وإدراك تامّين لهذا الاستعمال. ولكنّ الهدف العامّ يظلّ واحدا، لان زعماء المدرستين معا اتفقوا على تفضيل البديع الجيّد والموفّق، ثمّ لم يتردّدوا في ان يشجبوا كل مظهر من مظاهر الارتباك والتعسّف. ومعنى هذا أنّهم أجمعوا على استجادة الصبغة العفوية التي يجب أن تتخذها أشكال البديع وأوجه استعماله، والتي يتخفّى معها الجهد المبذول في سبيل ذلك.

ب - بعض وجوه البديع المهمّة :

إنّنا سنحاول بعد هذه الإشارة إلى الاتجاهين النقديين اللذين عبّرا عن موقفين شبه متمايزين من ظاهرة البديع في الشعر العربي القديم، أن نتتبّع الجهود التطبيقية التي انجزت في هذا المجال. وبما أنّنا بإزاء عدد ضخم من المحسنات البلاغية التي انصبّت حولها هذه الجهود، وأننا محكومون أيضا بطبيعة عملنا وحدوده، فإنّنا سنكتفي بدراسة أربع ظواهر بديعية، تعتبر أساسية في راينا هي :

التشبيه، والاستعارة، والغلوّ، والجناس.

1- التشبيه : إنّنا سنتحدّث عن التشبيه في هذا الفصل على نحو ما كان يفهمه القدماء الذين تناولوه بالدرس والتقعيد خلال الفترة التاريخية التي نتحدّث عنها، اي حتّى حدود القرن الخامس للهجرة. وهي فترة كانوا يفهمون فيها الأسلوب البياني على أنه شكل من أشكال البديع. صحيح أن البلاغة العربية جعلت من التشبيه والاستعارة موضوعا اساسيا من موضوعات علم البيان الذي شكّل مع المعاني والبديع المباحث الثلاثة لهذه

(44) العمدة - ج : I - ص : 131 .

البلاغة(45). ولكنّ ذلك كان وفق تصوّر بلاغيّ نشا بعد الجهد النقدي الذي اهتمّ بلغة الشعر وتناول قضاياها الفنّية. فلا بدّ إذن من أن نلمس بعض مظاهر الاختلاف بين البلاغة والنقد الأدبي في درسهما للإبداع الشعريّ وما يثيره من مسائل جمالية. وقد كان السكّاكي(46) هو أوّل بلاغيّ ميّز بين علم البيان وعلم المعاني(47)، في وقت كانت فيه الدراسات البديعية قد بلغت أوج ازدهارها، على يد شعراء العربية أوّلا، ثمّ بفضل الجهود التي بذلها نقّاد الأدب فيما بعد(48). ولكنّ حدود هذه الدراسات لم تكن دقيقة وواضحة خلال هذه المرحلة.

فالتشبيه والاستعارة والكناية والتعريض... وغيرها من الظواهر الجمالية التي ستشكل جوهر علم البيان بعد حين، كانت كلّها في الفترة التي نحن بصدد دراستها مباحث ملازمة للبديع كما فهمه نقّاد الشعر. ولذلك فإنّنا سنهتمّ في عملنا هذا بالتصوّر الذي عبّر عنه هؤلاء النقّاد قبل السكّاكي بما يناهز مائتي سنة.

لقد عدّ ابن المعتزّ التشبيه الجيّد بابا من أبواب محاسن الكلام التي ألحقها بفنون البديع الخمسة الواردة لديه في الجزء الأوّل من كتابه(49). وهو ما نجده أيضا عند ابن رشيق في العمدة، إذ اعتبر التشبيه صيغة من صيغ البديع وفنّا من فنونه(50). ولكنّنا نقف على تصوّر آخر لهذه الوسيلة التعبيرية عند ثعلب، مفاده أن التشبيه ليس اصطلاحا على التماثل المعقود بين شيئين اثنين، وإنّما هو كلمة تدلّ على نوع من أنواع الوصف يغلب عليه هذا الشكل الفنّي. اي انّه غرض شعري يورده ثعلب بين باب الاعتذار الذي يعدّ في رأي القدماء جنسا من أجناس المديح، وبين غرض آخر اسماه هذا العالم اللغوي اقتصاص الأخبار(51). وقد سار على هدي من ذلك قدامة بن جعفر، إذ جعل التشبيه معنى من

(45) انظر فيما يخص مفهوم التشبيه كما تصوّرته البلاغة العربية: المقدّمة التي كتبها ط. الصباغ لرسالته: الاستعارة في القرآن.

(46) هو يوسف بن ابي بكر بن محمد، صاحب "مفتاح العلوم"، اشهر كتاب ألّف في البلاغة العربية القديمة بمعناها الصميم. وقد توفي السكاكي بفرغانة سنة 626 هـ / 1228 م.

(47) انظر فيما يخصّ هذا الموضوع كتاب: أمالي في علم البيان وتاريخه لعلي عبد الرازق.

(48) انظر ما سبق ص 81 فما بعد.

(49) كتاب البديع – ص: 68 – 74.

(50) العمدة – ج: I – ص: 286 – 302.

(51) قواعد الشعر – ص 39: وقد أورد فيه ثعلب التشبيه بين الاعتذار والتشبيب. [المترجم]

المعاني السّتة العامّة الدّال عليها الشعر، وذكر نعته كنحوما ذكر نعوت هذه المعاني(52). فلعلّ في تلمذته لثعلب ما يفسّر هذا النوع من التقارب بين تصوّريهما لهذه الوسيلة البيانية.

إنّ العسكري هوأوّل ناقد عربيّ خصّ التشبيه بفصل مستقلّ عن فنون البديع من جهة، وغير لاحق باغراض الشعر أومعانيه العامّة من جهة ثانية(53). فالتشبيه لم يكن بالنسبة لهذا الناقد صورة بديعية أومعنى شعريا؛ وإنّما هووسيلة أسلوبية يصبح معها المضمون أكثر وضوحا في ذهن القارىء أوالمستمع. وهذا هوالتصوّر الذي ساد لدى البلاغيين العرب فيما بعد.

إنّ الوظيفة الأساسية للتشبيه عند قدامة، تكمن في أنّه يقرّب بين شيئين مختلفين. ولذلك فإنّه لا يمكن أن يتمّ بين المتطابقات، بل لابدّ من تمايز يستبدل به التشبيه تقاربا معيّنا. وهوما جعل قدامة يعتبر ان أجود أنواع التشبيه، التي يظهر بها جهد الشاعر، وقدرته على التخيّل، إنّما هوما وقع بين شيئين "اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما" .(54) أي ان يكون التماثل فيه معقودا بين شيئين يتضمّنان اكبر قدر من الصفات المشتركة، كنحوما ورد ذلك في قول امرىء القيس:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

وهورأي ردّه ابن رشيق(55)، معتبرا انّه لا فضل في هذا التشبيه، إلاّ فيما يخصّ التقارب الذي يجمع بين طرفيه. ومعناه انّ الشاعر لم يزد على ان ماثل بين مشبّه ومشبّه به متقاربين بذاتهما، إذ قارن "أعضاء باعضاء هي هي بعينها، وافعالا بافعال هي هي بعينها أيضا؛ إلاّ أنّها من حيوانين مختلفين(...) وإنّما حُسن التشبيه ان يقرّب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك كما قال الأشجعي:

كأنّ أزيز الكير إرزامُ شَخْبِها إذا امتَاحَها في مِحْلب الحيِّ ماتــحُ

فشبّه ضرع العنز بالكير، وصوت الحلب بأزيزه. فقرّب بين الأشياء البعيدة بتشبيهه

(52) نقد الشعر - ص: 108.
(53) الصناعتين - ص: 245 - 262.
(54) نقد الشعر - ص: 113.
(55) العمدة - ج: I - ص: 289 - 290.

حتّى تناسبت. ولوكان الوجه ما قال قدامة، لكان الصواب أن يشبّه الأشجعي ضرع عنزة بضرع بقرة أوخِلف ناقة" (56).

وبهذا المنطق نفسه ردّ ابن رشيق رأي الرمانيّ والعسكري، اللذين حذّرا من اتّباع نهج محدث في التشبيه لم يكن يعرفه القدماء، وهوأن يعمد الشاعر إلى مماثلة محسوس بمجرّد.

فوظيفة التشبيه عند العسكريّ تكمن كما رأينا قبل قليل في إظهار المعنى وتجليته حتّى لا حجاب بينه وبين السامع، ولذلك فإنّ أجود التشبيه ما قورن فيه المجرّد بالمحسوس، (57)كقوله تعالى:

"والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء". (النور 39)

وهذا ما جعل العسكريّ يأخذ على بعض المحدثين تشبيههم ما يرى بالعين ويخضع للحاسّة بما لا يدرك إلا بالتخيّل وفضل النظر(58)، كقوله:

صَفَتْ وصفت زجاجتها عليها كمعنى دقّ في ذهنٍ لطيف

ويبدوأنّ الرّماني أيضا قد أخذ بهذا الرأي حسب ما ذكره ابن رشيق(59)؛ إذ أورد في العمدة تطابق موقفه مع ما تبيّناه عند أبي هلال من أنّ التشبيه الجيّد يتحدّد أصلا في إخراج الأغمض إلى الأوضح. فوافقهما على ذلك في الجملة؛ ولكنه اعترض على التطرف في القول بأنّ ما تقع عليه الحاسّة يكون أكثر وضوحا ممّا لا تقع عليه؛ لأنّنا نجد أحيانا بأنّ ما يُنال بالفكر أبلغ وأوكد في النفس ممّا يخضع للحاسّة أويرى بالعيان(60).

قال تعالى: "شجرة في أصل الجحيم، طلعها كأنّه رؤوس الشياطين" (الصافات37)، وفيه تشبيه محسوس هوطَلْع هذه الشجرة بمجرّد تكرهه النفس وتستنكره، "ولما جعل الله عزّ وجلّ في قلوب الإنس من بشاعة صور الجنّ والشايطين، وإن لم يروها عيانا(61)".

(56) العمدة - ج: I - ص: 289 - 290.
(57) الصناعتين - ص: 246.
(58) المصدر نفسه - ص: 248.
(59) العمدة - ج: I - ص: 287.
(60) المصدر نفسه - ص: 288.
(61) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

وهونفس ما ينطبق على قول امرىء القيس :

أيقتلني والمشرفيّ مضاجعي ومسنونة زرقٌ كأنياب أغوال؟

إذ شبّه نصال النبل بأنياب الأغوال لِما استقرّ في مخيّلة البشر من أنّها مرعبة مستنكرة(62).

كان ذلك عن التشبيه باعتباره أداة تعبيرية تدمج في إطار فنون البديع عندهم. أمّا المعاني الجزئية التي يتوسّل إليها بهذه الاداة، فإنّنا نجد انّ النقّاد القدماء قد انقسموا بإزائها إلى فريقين اثنين؛ كان الأول منهما يبدي رغبة نسبية في البحث عن الجديد من هذه المعاني، ويصرّ الثاني على الاّ يستجيد منها إلاّ ما ورد عند الجاهليين والإسلاميين.

فقدامة الذي كان بعيدا عن أن يحبّذ كلّ جديد لمجرّد انّه جديد، اظهر حماسا خاصّا إزاء بعض المعاني المحدثة، لما تميّزت به من قيمة فنّية. ولذلك فإنّه دعا الشعراء إلى عدم استخدام التشبيهات الموروثة عن القدماء، حين يتيقّنون من أنّهم يستطيعون خلق صور مماثلة لها من حيث القيمة، اويتمكّنون من إبداع ما هوافضل منها واجود. الم يصبح تشبيه خوذة المقاتل ببيض النعام تشبيها مبتذلا إلى الحدّ الذي صار معه الطرفان كلمتين مترادفتين؟ لقد اجاد أبوشجاع الأزدي حين عدل عن هذه السبيل قائلا :

فلم أر إلاّ الخيل تعدوكأنّما سَنَوّرها فوق الرؤوس الكواكب (63)

وقد لاحظ ابن رشيق في حماس غير قليل أيضا بانّ شعراء المحدثين رغبوا عن كثير من تشبيهات القدماء التي لم يستسغها ذوقهم الفنّي. وقد حقّ لهم ذلك، لانّ هذه التشبيهات لا تتجاذب مع نفس المتمدّن وإحساسه المرهف، وإن كانت مصيبة من حيث الغرض وباب هذا الفنّ(64). فامرؤ القيس شبّه ككثير من القدماء اصابع صاحبته بالاساريع. وهي ضرب من دود الرمل، كاحسن ما تكون الاصابع المخضّبة الأطراف، طولا واستواء ولينا ودقّة وحُمرة رؤوس. قال :

وتعطوبرَخص غير شَثن كانّه أساريعُ ظبي اومساويك إسْحِل

ولكن ابن رَشيق يكره من المحدثين مثل هذا التشبيه، ويفضّل عليه قول أبي نواس :

(62) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(63) نقد الشعر – ص : 216.

(64) العمدة – ج : 1 – ص : 299.

تعاطيكها كَفٌّ كأنّ بنانها إذا اعترضتها العين صفّ مداري

وقول ابن الرومي :

أشار بقبضان من الدُّر قمّعت يواقيت حمراً فاستباح عفافي

وقول ابن المعتزّ :

أشارت على خوف باغصان فضّة مقوّمة أثمارهنّ عقيقُ (65)

لأنّ نفس الحضريّ أميل إلى ذلك من تشبيه البنان بخشاش الأرض .

هذا وقد تضمّن بيت امرؤ القيس عيبا فنّيا دقيقا حطّ من قيمته ، إذ يقترب معناه في التغزّل من قول حسّان في الهجاء :

وامّك سوداء نوبية كأنّ أناملها الحَنْظَب

فهما معا من دود التراب وهَمج الرّمل(66) .

إنّ ابن رشيق لم يكن يردّ قيمة معاني القدماء بقدر ما كان يؤكّد على أنّ طريقهم "في كثير من الشعر قد خولفت إلى ماهواليق بالوقت واشكل باهله "(67) .

وهوموقف لم يكن ليرضي العسكري والآمدي اللذين عبّرا عن رأي مخالف له ، ولقدامة أيضا ، فيما يخصّ حماسه للمعاني المستحدثة في هذا الضرب من القول . فقد وضع أبوهلال بين يدي الشعراء قائمة ببعض التشبيهات التي كانت متداولة لدى القدماء ، معتقدا أنّها الطريق القاصد إلى هذا الغرض ؛ وإن كانت في رأينا مجرّد معانٍ مكرورة ونهج وطيء ومبتذل . يقول :

" وأمّا الطريقة المسلوكة في التشبيه والنهج القاصد في التمثيل عند القدماء والمحدثين ، فتشبيه الجواد بالبحر والمطر ، والشجاع بالأسد ، والحسن بالشمس ... والشهم الماضي بالسيف ... والحليم الرزين بالجبل ، والحييّ بالبكر ... ثمّ تشبيه اللئيم بالكلب ... والطائش بالفراش ... والقاسي بالحَديد والصخر ... (68) "

ويذكر في مكان آخر انّ الفرس : " إنّما توصف بالسرعة في جميع حالاتها ... فتشبّه

(65) المصدر نفسه – ص : 300 .

(66) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(67) المصدر نفسه ص : 301 .

(68) الصناعتين – ص : 249 .

بالكوكب، والبرق، والحريق، والريح، والغيث، والسيل، ... وبانواع الطير: كالبازي، والعقاب، ... وانواع الوحش، كالوَعل ... والذئب ... وبالسهم(69) ... إلخ ".

إنّ العسكريّ نفسه أورد خبرا في (ديوان المعاني) يؤكد ما ذهبنا إليه في شأن هذا النوع من التشبيه. قال:

" اخبرنا ابواحمد، قال: اخبرنا أبوبكر: اخبرنا عبد الملك بن مزيد، احد بني أنف الناقة عن ابن عائشة عن أبيه، قال: قال عبد الملك يوما وقد اجتمع الشعراء عنده: تشبّهوننا بالأسد، والأسد أبخر؛ وبالبحر، والبحر أجاج؛ وبالجَبَل، والجبل اوعر. الا قلتم كما قال أيمن بن خُريم في بني هاشم:

أأجعلكم وأقواما سواءً وبينكم وبينهم الهواءُ

وهم أرض لأرجلكم وانتم لأعينهم وأرؤسهم سماءُ (70) "

وهو خبر نعتبره - إذا صحّ - احسن ما يمكن الرّد به على تعصّب العسكري وتهافت موقفه المحافظ.

امّا الآمدي فإنّه كان يرفض كلّ تشبيه غير مشتمل على معنى قديم ومتوارث، إذ شكّلت طريقة الجاهليين لديه المعيار الوحيد والنموذجي لكلّ قول محدث. ومعناه انّ قيمة التشبيه موصولة عنده بالخضوع للتقاليد الفنية واحترامها. ولذلك فإنّه لا يتردّد في الدفاع عن أبي تمّام حين يؤاخذه بعض العلماء على معانيه التي يسلك فيها مذهب القدماء، وإن كان لا يستجيد مجمل آثار هذا الشاعر. ومن أمثلة ذلك الدّفاع انّ أحد النقّاد استهجن بيتا لحبيب، يشبّه فيه عنق الفرس بجذع الشجرة؛ فردّ عليه الآمدي بانّ ذلك من " عادة العرب، وهوفي اشعارهم أكثر من أن يحصى. . . (71) ".

وحين يستهجن الآمدي تشبيها لأبي تمّام، نراه غير مهتمّ بقيمة هذا التشبيه في حدّ ذاته، بل ينظر إليه على أساس انّه معنى مبتدع خارج عن طريقة القدماء. من ذلك قول أبي تمّام:

رقيق حواشي الحلم لوانّ حلمه بكفّيك ما ماريت في انّه بُردُ

(69) المصدر نفسه - ص: 86.
(70) ديوان المعاني للعسكري - ص: 25 - 26.
(71) الموازنة - ج: 1- ص: 141.

وهوبيت اعتبره الآمدي خرقا للمعاني المأثورة والنهج الصحيح . يقول :

" والخطا في هذا البيت ظاهر ، لأنّي ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وَصف الحلم بالرقّة . وإنّما يوصف الحلم بالعظم والرُجحان والثّقل والرزانة ونحو ذلك ... الا ترى أنّهم إذا ذمّوا الحلم كيف يصفونه بالخفّة ، فيقولون : خفيف الحلم ... وايضا فإنّ البرد لا يوصف بالرقّة ، وإنّما يوصف بالمتانة والصفاقة ... وأبوتمّام لا يجهل هذا من أمر الحلم ويعلم أنّ الشعراء إليه تَقصِد وإياه تَعتَمِد ، ولكنّه يريد أن يَتَبدّع فيقع في الخطا(72) " .

والذي يفهم من هذا الكلام ان هؤلاء الحرّاس الأُمناء على التقاليد الشعرية القديمة كان يصعب عليهم أن يتصوّروا رجلا حضرياً مرهف الذوق في القرن الهجري الثالث ، أصبح لا يرتدي الثوب الجافي الغلظ الذي كان يرتديه أعراب الجاهلية .

إنّ تشبيه متعدّد بمتعدّد في البيت الواحد من الشعر ، أسلوب فنّي استجاده نقّاد الشعر العربي القديم ودعوا إلى استعماله . ولعلّ هذا التعدّد هوما دفع قدامة إلى استحسان قول امرىء القيس(73) :

له أيطلا ظبي وساقا نعامة   وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

إذ كان هذا الناقد يحبّذ باستمرار تتابع الصور وتواترها بسرعة في البيت الواحد(74) .

وقد أنشد أبوهلال وابن رشيق في هذا الشان أبياتا كثيرة للقدماء ، يتضمّن كلّ واحد منها تشبيهين فاكثر . فمن ذلك قول امرىء القيس في وصف وكر العقاب وما حواليه من قلوب الطير الدامية :

كأنّ قلوب الطير رطبا ويابسا   لدى وكرها العنّاب والحشف البالي(75)

(72) الموازنة – ج I – ص : 143 فما بعد . وفيه : "وإنّما يوصف بالعِظم ، وإيّاه يعتمدون ، ولعلّه قد اورد مثله ، ولكنّه يريد أن يبتدع " [المترجم] .

(73) انظر ما سبق – ص : 38 . .

(74) نقد الشعر – ص : 113 – 114 .

(75) الصناعتين – ص : 251 – 256 والعمدة – ج : I – ص : 290 .

فتأثّره بشّار قائلا في وصف معركة :

كأنّ مُثارَ النقع فوق رؤورسنا   وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبُه (76)

وهونفس ما فعله الطِّرماح حين وصف ثورا يهرب منه وهويطارده، قائلا :

يبدو وتضمره البلاد كأنّه   سيفٌ على شَرَف يُسلّ ويُغمَد (77)

وكلّ ذلك من الشعر الجيّد المستحسن لا محالة. إلاّ أنّ الشعراء - فيما يبدو- لا يكتفون بالإقرار بما هوجيّد ؛ بل يسعون إلى تعقّبه ومحاولة مجاوزته فيسقطون في الصنعة والتكلّف.

قال البحتري :

كأنّما تبسم عن لؤلؤ   مُنَضّد أوبَرَدٍ أوأقاحْ(78)

قال ابن الرومي :

كأنّ تلك الدموعَ قطر ندىً   يقطر من نرجسٍ على خدٍّ(79)

ثمّ أراد الوأواء السبق والمجاوزة فقال :

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت   وردا وعَضّت على العنّاب بالبرد(80)

وهوبيت شبيه بالألغاز والأحاجي، لِما تضمّنه من تشبيهات يبدوعليها أثر التعمّل والهجنة بشكل واضح. فعينا حبيبته ترجس، ودمعها لؤلؤ، وخدّاها ورد، وثناياها برَد، وأطراف أصابعها عنّاب. . .

وقد أعجب بعض النقّاد بهذا النهج وحبّذوه. فالعسكري يعتبر بيت الوأواء من أجود ما ورد في باب التشبيه من شعر. وابن رشيق يحاول الضرب على هذا النهج، والإتيان بما يفوق تلك التشبيهات عددا، فلا يحصل له ممّا أراد إلاّ أربعة معان، تعاقبت لديه في تكلّف واضح ... يقول :

بفرعٍ ووجهٍ وقدّ وردفٍ   كلَيلٍ وبدرٍ وغصن وحِقفِ(81)

(76) العمدة - ج: I ص: 291 والصناعتين - ص: 256.
(77) العمدة - ج: I - ص: 291.
(78) العمدة - ج: I - ص: 292.
(79) العمدة - ج I - ص: 292.
(80) الصناعتين - ص: 257.
(81) العمدة - ج I - ص: 292.

إنّ هذا الاعتقاد بأنّ قيمة التشبيه لا تكمن في جماله الفنّي بحدّ ذاته، وإنّما في عددالتشبيهات التي يتضمّنها البيت الواحد، تصورٌ سيّء وسَم الشعر العربي بعدد كبير من الأبيات، لا نستطيع أن نصنّفها إلاّ ضمن أبشع نماذج التكلّف والصنعة المستكرهة.

2- الاستعارة:

إنّ أنواع التعريف التي يقدّمها نقّاد الأدب القدماء للاستعارة، لا تختلف في مجملها إلاّ في بعض الجزئيات. إنّها بالنسبة إليهم جميعا شكل من اشكال الاخذ اوالاستدانة. وهو ما يحيلنا حتما إلى المعنى الحرفي الذي استمدّت منه هذه الكلمة لتصبح مصطلحا بلاغيا.

فإذا أردنا أن نستعرض بعض تعريفاتهم لهذا المصطلح، وجدنا أنّ اقدم ما ورد في ذلك قول ثعلب:

"الاستعارة هوأن يستعار للشيء اسمُ غَيرِه أومعنى سواه(82)".

وقول ابن المعتزّ:

"(هي) استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها(83)".

وأوضح من ذلك تعريف قدامة الذي أسماها تمثيلا، يقول:

"التمثيل هوأن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدلّ على معنى آخر. وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عمّا اراد أن يشير إليه(84)".

ولكنّ أبرز تعريف لها إنّما هوما ورد عند العسكري من أنها: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض(85)".

إنّنا إذا تأملنا مجمل ما ورد لدى نقّاد الشعر من كلام حول الاستعارة، امكننا ان نستخلص بأنّ جهدهم قد وقف عند حدود تعريفها بأنّها نوع من أنواع المجاز. وهوجهد أكملته البلاغة العربية فيما بعد، موضّحة أنّ الاستعارة مجاز يقوم على أساس المشابهة(86). ومعناه أنّ بين التشبيه والاستعارة علاقة محدّدة، لم يستطع نقاد الأدب

(82) قواعد الشعر ص: 57.
(83) كتاب البديع - ص: 2.
(84) نقد الشعر - ص: 158.
(85) الصناعتين - ص: 274.
(86) انظر فيما يخص هذه القضية مقدّمة ط. الصباغ لرسالته.

العربيَ القديم إدراكها بدقّة. فالعسكري يسوق حديثا مبهما، عن معنى مشترك، يجب توفّره بين الاستعمال الاستعاري والأصل اللغوي لكلمة مّا؛ ثمّ لا يشرح إطلاقا طبيعة هذه العلاقة أونوعها(87). وللآمدي في الموازنة إشارة توحي بعلاقة المشابهة التي تعتبر- كما قلنا- حجر الزاوية في الاستعارة، فيذكر أنّ العرب استعارت "المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أويدانيه أويشبهه في بعض أحواله، أوكان سببا من أسبابه (88)... " وفي كلامه -كما نرى - إشارة إلى المشابهة، ولكنّه كلام لا يتعلّق بالاستعارة بقدر ما يجري حول المجاز بشكل عامّ.

وقد اتفق علماء النقد القديم على اعتبار الاستعارة فنّا من فنون البديع أوبابا من أبوابه. وكان ذلك - طبعا - في المرحلة التي لم يكن فيها البلاغيون قد جعلوا من المجاز بصفة عامّة أساس علم البيان ومداره(89). ولكنّ هذا لم يمنع النقاد من إدراك قيمة الاستعارة باعتبارها أهمّ محاسن الكلام. فابن المعتزّ يستهلّ بها كتابه ليؤكّد هذه القيمة(90)؛ وابن رشيق يذكر أنّها "أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حلَى الشعر أعجب منها(91)... "

وإذا كان هذان الناقدان قد تحدّثا عن قيمة الاستعارة حديثا عامّا ومبهما، فإنّ العسكريّ على العكس من ذلك حدّد لها أهدافا معينة تتمثّل في أنّ الغرض منها "إمّا أن يكون شرح المعنى وفَضْل الإبانة عنه، أوتأكيده والمبالغة فيه، أوالإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أوتحسين المعَرض الذي يبرز فيه(92)" . وهوما يجعل الاستعارة الموفّقة أكثر قدرة على التعبير عن المعنى المراد من الأسلوب المباشر. يقول:

" ... ولولا أنّ الاستعارة المصيبة تتضمّن مالا تتضمّنه الحقيقة من زيادة فائدة، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا(93)" .

أمّا قدامة فإنّه ذهب إلى أعمق من ذلك، إذ تحدّث عن الاستعارة في الفصل الذي

(87) الصناعتين - ص: 277.
(88) الموازنة - ج I - ص: 266.
(89) انظر ما سبق ص: 81.
(90) كتاب البديع - ص: 2 فما بعد.
(91) العمدة - ج I - ص: 268.
(92) الصناعتين - ص 74.
(93) الصناعتين - ص 274.

خصّه لدراسة ائتلاف اللفظ والمعنى(94)، فرأى انّ الجيّد منها دليلُ الانسجام بين الصياغة، وما عبّرت عنه من فكرة اومضمون. وهورأي دقيق، وكفيل بان يقفنا على السبب الذي يدفعنا إلى أن نستحسن الاستعارة الجيّدة ونميّزها عن المستكرهة المتكلّفة.

إنّ هذه الجهود التي بذلت، بقصد إبراز قيمة الاستعارة من الناحية الفنية، لم تكن لتكفي وحدها في هذه السبيل. ولذلك فإنّ الجرجاني يظلّ من بين هؤلاء النقاد جميعا أبرز من تبيّن القيمة الحقّة للاستعارة. فهولا يعتبرها مجرّد صيغة بديعية تمنح الكلام حسنا وبهاء اوتعرضه في معرض جميل. وإنّما "هي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعوّل في التوسّع والتصرّف. . . "(95).

فإذا تساءلنا عن الشروط التي يجب - في رأي النقّاد - ان تحققها الاستعارة الناجحة أمكننا القول بأنّهم قد اكتفوا بعرض عدد من الأمثلة الدّالة على هذا الاستحسان وتلك الجودة. وهي أمثلة لشعراء كثيرين من القدماء والمحدثين على حدّ سواء. ومعناه أن هؤلاء النقاد الذين ذكرناهم لم يذهبوا إلى أبعد من إيراد الشاهد، دون أن يشرحوا مكامن الجمال في الاستعارة الموفّقة. وفيما يلي بعض ما أنشدوه في هذا المجال:

قال أبوذؤيب:

وإذا المنيةُ أنشَبتْ اظفارها ... ألفيتَ كلّ تميمةٍ لا تَنفعُ

وقال أبونواس:

في مجلس ضحِك السرورُ به ... عن نَاجذيه وحلّت الخمر

وقال لبيد:

وغداةِ ريحٍ قد وزعتُ وقَرّة ... إذْ اصبَحتْ بيَدِ الشّمال زِمامُها

وقال أيضاً:

فبتلك إذ رَقَص اللوامعُ بالضحى ... واجتابَ أرديةَ السّراب إكامُها

وقال امرؤ القيس:

وليلٍ كموجِ البحر ارخى سُدولَه ... عليّ بانواع الهُموم ليَبتلي

(94) نقد الشعر - ص: 150 - 166.

(95) الوساطة - ص: 428.

فإذا حَاولنَا تحديد المبادىء التي أقاموا على أساسها مثل هذا الاختيار، وجدنا أنّها تستند في الأصل إلى أنّ الاستعارة الجيّدة إنّما هي ما يقع في موقع وسط ودقيق بين الحقيقة والمستحيل. وقد عبّر ابن رشيق عن هذا الرأي بشكل صريح قائلا:

"... إلاّ أنّه لا يجب للشاعر أن يبعد الاستعارة جداً حتّى ينافر، ولا أن يقرّبها كثيرا حتى يُحقّق، ولكن خير الأمور أوساطها(96)".

وهونفس ما ارتآه قدامة قبله، حين اعتبر الاستعارة الجيّدة دالّة على ائتلاف موفّق بين اللفظ والمعنى. ذلك أنّ هذا الائتلاف لا يمكن أن يحصل في لغة الشعر إلاّ إذا لم تجاوز الاستعارة حدّ المشابهة المعقولة، أو تخرج إلى الإحالة؛ فيتنافر اللفظ مع ما استعير له ويتبرّأ منه.

ولهذا الأمر كان الآمدي في موازنته من أشدّ النقّاد تحاملا على أبي تمّام، وتعقّبا لاستعاراته البعيدة وغرابتها(97).

إنّ الحدود الفاصلة بين الاستعارة المحتملة والاستعارة البعيدة لم تكن واضحة في أذهان النقّاد القدماء؛ بل ظلّت مرتبطة بالذوق الخاصّ والميول الفردية. ولعلّ افتقاد هذا الوضوح هوما جعلهم يكتفون بسرد الشواهد، دون أن يتجاوزوها إلى محاولة تبيّن الأسباب التي تبرّر جودة الاستعارة وجمالها، أورداءتها وقبحها. ويعتبر علي بن عبد العزيز الجرجاني أبرز من عكس ذاتية النقد العربي القديم في تقويم الاستعارة على أساس أنّها ظاهرة فنية، لا يمكن أن تخضع للنقاش العلمي الباحث في العلل والأسباب. فهي استعارة جيّدة لأنّها تنال إعجابنا فنستحسنها، واستعارة رديئة لأنّ ذوقنا يستهجنها وينفر منها. ولذلك فإنّ أغلب ما يدور بين الناس من نقاش حول هذه الظاهرة الفنية، ينتهي عادة بعدم اتفاقهم على رأي واحد أومتجانس. ومعناه أنّنا قلّما نتفق حول سبب موضوعيّ يبرّر جمال هذه الصورة البديعية التي نقوّمها في ضوء أذواقنا المختلفة. وقد خاض الجرجاني نفسه نقاشا من هذا النوع العقيم مع أحد نقاد عصره حول بعض استعارات المتنبي التي استهجنها هذا الناقد دون أن يستطيع تحديد الأسباب التي دفعته إلى اتخاذ موقفه العدائي

(96) العمدة - ج I - ص 271.
(97) الموازنة ج I - ص 261 - 281.

منها(98). إنّ دراسة الجرجاني للاستعارة كانت، كما هوالأمر بالنسبة لسائر نقاد الشعر القديم عبارة عن تقويم ذاتي صرف لهذه الأداة التعبيرية. فهويبدي إزاء بعض أشكالها الجيدة رضاه التامّ، ويستشيط غضبا وسخطا حين يعثر على مايمجّه منها ذوقه وتستكرهه مخيّلته، كبعض استعارات أبي تمام واستحالاته. يقول: " فإذا سمعتَ بقول أبي تمام:

بـاشَرْتَ أسبابَ الغنى بمَدائـح ضَرَبـتْ بأبواب الملوك طُبـولا

فاسدُدْ مسامعَك، واستغشِ ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذَر الالتفاتَ نحوه، فإنّه ممّا يُصْدِىء القلبَ ويُعميه، ويطمس البصيرةَ ويكدِّر القريحة(99). "

فهل معنى هذا أنّ أشدّ الاستعارات غرابةً هي جائزة للشاعر متى وجدت من أهل العلم من يستحسنها ولو كان ذلك على حساب اللغة وخرق قواعد العلاقات بين مكوّناتها؟

لم يذهب صاحب الوساطة إلى هذا الحدّ من الذاتية والأحكام الشخصيّة؛ إذ نقف في كتابه على وعيه التّام لمثل هذه الفوضى ونتائجها الخطيرة. ولكنّ هدفه يتحدّد أساسا في توجيه نقّاد الشعر ومتذوّقيه إلى عدم إصدار الأحكام الصارمة في حق المحدثين، وإلى إبقاء باب الإبداع مفتوحاً أمامهم لأنّ الإسراف في الصّرامة قد يؤدي إلى خنق الطاقة الشّعرية لديهم. يقول:

" وهذه أمور، متى حُملت على التحقيق، وطُلب فيها مَحضُ التقويم، أخرجَت عن طريق الشعر. ومتى اتُّبع فيها الرّخص، وأُجريت على المسامحة، أدّت إلى فساد اللغة واختلاط الكلام، وإنّما القصد فيها التوسّط والاجتزاء بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح(100). "

تلك باختصار هي الطريقة التي فهم بها نقاد الشّعر القدماء ظاهرة الاستعارة؛ وذلك هوالاهتمام الذي أبدوه نحوها، باعتبارها قيمة من قيم فنّ القول؛ وكذا الشروط التي أوجبوا توفّرها في الاستعارة الجيّدة. وقد استلخصنا من خلال ما قدّمناه من آرائهم في هذا الشأن أنّ وظيفة هذه الأداة التعبيرية وتقنياتها كانت غائمة في أذهانهم. ومعنى هذا أن

(98) الوساطة ص 429 – 430.
(99) المصدر نفسه ص 40 – 41.
(100) " " ص 333.

النقد العربي لم يكن قد وصل في المرحلة التي ندرسها إلى مستوى التحليل العلمي الدقيق للاستعارة بمختلف أشكالها، كنحوما يتمثل ذلك لدى بلاغيّي القرن السادس والسابع للهجرة. ولذلك فإنّ النقد العربي القديم لم يشكّل إلاّ الطور المبدئي لدراسة الاستعارة وتصنيفها ضمن مقوّمات لغة الشعر. ولكنّه طور أساسي سيردف بمراحل تتميّز بنضج هذا المبحث وعمقه وتشعّب قضاياه لدى البلاغيين العرب فيما بعد.

3 - الغلوّ:

لقد استعمل ابن المعتزّ مصطلح(الإفراط في الصفة) ليدلّ به على مفهوم الغلوّ(101).

وهومصطلح قريب ممّا استعمله أستاذه ثعلب، حين أسمى الغلوّ(إفراطا في الإغراق)(102).

ولكنّ نقّاد الشعر بعد قدامة بن جعفر أجمعوا على استخدام مصطلح الإفراط. وبالرغم من الاختلاف الذي أبداه نقاد الشعر العربي القديم فيما يتعلّق بهذه الكلمة؛ فإنّ الإفراط والإغراق والغلوّ، كلّها مصادر مترادفة، تتساوى في الدّلالة على الغاية في الصفة، وأقصى ما يطلبه الشعراء من حدودها المعقولة أوالمستحيلة. وهي مصادر لايصحّ أن نخلطها بمصطلح المبالغة الذي له دلالته الخاصّة لديهم، إذ كانوا يفهمون منه صورةً بديعية تكمن في تقصّي المعنى والذهاب به إلى أبعد حدّ ممكن عن طريق لفظة نضيفها إلى صلبه ونحن في غنى عنها إذا أردنا ذلك(103). كان نقول: "إنّه أشدّ بخلا بطعامه من كلب جائع." أو: "إنّه أقبح من قرد أعمى." فتكون لفظة جائع وأعمى مبالغتين من الممكن أن نستغني عنهما دونما مساس بالمعنى المراد(104).

وهونفس ما ينطبق على صفة(الظمآن) في قوله تعالى:

"والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء..." (النور 39)

لقد أثر عن العرب القدماء قولهم: إنّ أعذب الشعر أكذبه(105). ولنقاد الأدب راي يقترب من هذا القول ويماثله، إذ كادوا يجمعون على الإقرار بأنّ الإبداع الشعري يتميّز

(101) كتاب البديع - ص 65 - 68.
(102) قواعد الشعر ص 49 - 53.
(103) العمدة ج II ص 55 والصناعتين ص 378 - 379.
(104) الصناعتين ص 379.
(105) نقد الشعر ص 62.

بمجاوزة الواقع وخرق قوانينه. قال ابن رشيق:

"ومن فضائل الشعر أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه(106). "

ثمّ أضاف في موضع آخر من كتابه أنّ أحد المتقدّمين سئل "عن الشعراء، فقال: ما ظنك بقوم الاقتصاد محمود إلاّ منهم، والكذب مذموم إلاّ فيهم(107). "

ويبدو أنّ نقّاد الشعر العربي القديم قد تأثّروا فيما يخصّ هذه المسالة بالفكر الأرسطي. ولعلّ أبرز من يعكس هذا التاثر الذي لا نلاحظه إلاّ فيما ندر من آرائهم، إنّما هو قدامة بن جعفر في دفاعه عن الغلوّ والإفراط. يقول:

"إنّ الغلوّ عندي أجود المذهبين، وهوما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر، والشعراء قديما. وقد بلغني عن بعضهم أنّه قال: أحسن الشعر أكذبه. وكذلك يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم(108). "

ولكنّ هذا الإيمان بالغلوّ عند نقاد الشعر العربي لا يستمدّ جذوره من تاثير الفكر اليوناني فقط؛ بل يستند أيضا إلى توجّه فنّي قديم، نلمسه لدى شعراء الجاهلية والإسلام الذين لا نعدم لديهم معاني يذهبون فيها إلى أقصى حدّ من حدود الإفراط والمغالاة. وهوتوجّه نصرّ على أن نؤكّد عليه في هذا الموضع حتّى بالنسبة للشعر المنسوب إلى الجاهليين. وذلك لأنّ فترَة الانتحال سبقت ترجمة أرسطوبسنوات عديدة؛ فلم يكن من مجال إلى أن يتاثر الشعر العربي الموضوع بافكار هذا الفيلسوف اليونانيّ.

لقد كان النابغة أحد من ناصروا الغلوّ وآمنوا به في الجاهلية. ولذلك فإنّه أخذ على حسّان بن ثابت حين انشده قصيدته التي يقول فيها:

لنا الجفنات الغرُّ يلمعن في الضحى (109)

وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

أخذ عليه استعماله الجفنات والأسياف بدلا من الجفان والسيوف اللتين تدلاّن على كثرة العدد والإفراط في ذكره. ثمّ فضّل: يسطعن في الضحى عوضا من: يلمعن فيه؛

(106) العمدة ص 22.

(107) المصدر نفسه ص 25.

(108) نقد الشعر ص 62.

(109) كناية عن كرم قبيلته.

ويجرين في مكان : يقطرن(110)! وكلّها مآخذ لا نستطيع تفسيرها إلاّ في ضوء ما أشرنا إليه من انّه كان يُؤثر الإغراق ويفضّله على القصد والاعتدال . ويؤكدُ ذلك أيضا ما ينسب إلى هذا الشاعر من أنّه "سئل : مَن أشعر الناس؟ فقال : من استجيد كذبه ... "

وبالرغم من أن أغلب نقاد الشعر العربي قد مالوا إلى راي النابغة، فإنّنا لا نستطيع ان ننكر وجود اتجاه معارض لهذا الراي عند نقّاد آخرين، استهجنوا الإفراط وفضّلوا التوسط والاقتصاد . يقول قدامة :

" رايتُ الناسَ مختلفين في مذهبين من مذاهب الشعر، وهما : الغلوّ في المعنى إذا شُرِع فيه، والاقتصارُ على الحدّ الأوسَط فيما يُقال منه . وأكثر الفريقين لا يعرف من أَصله ما يَرجع إليه ويتمسّك به، ولا مِن اعتقاد خَصمه ما يدفع ويكون أبدا مضاداّ له(111) . "

ويشير الجرجاني بدوره إلى هذين المذهبين قائلا :

" فامّا الإفراط فمذهب عامّ في المحدثين، وموجود كثير في الأوائل، والناس فيه مختلفون : فمستحسِن قابل، ومستقبِح رادّ(112) . "

فلعلّنا نستخلص ممّا ذكره هذان الناقدان ان مدرستين اثنتين قد تعايشتا داخل النقد العربي القديم، دون أن تمحوإحداهما الثانية، أوتزيح رايها في الغلوّ بشكل نهائيّ . وذلك ما نقف عليه من خلال كلام مسهب ومفصّل، أورده ابن رشيق(113) في باب المبالغة، التي لا نستطيع ان نردّ بانّها شكل من أشكال الإسراف في ذكر المعنى، وإن كنّا قد نبّهنا قبل قليل إلى انّها لا يجب أن تعتبر مرادفة للغلوّ . قال : "(المبالغة) ضروب كثيرة، والناس فيها مختلفون : منهم من يؤثرها ويقول بتفضيلها ويراها الغاية القُصوى في الجَودة، ومنهم من يَعيبها ويُنكرها ويَراها عيبا وهُجنة في الكلام . قال بعض الحذّاق بنقد الشعر : المبالغة ربّما أحالت المعنى ولَبّسته على السامع؛ فليست لذلك من أحسن الكلام ولا افخره، لانّها لا تَقع موقعَ القَبول كما يقع الاقتصادُ وما قَاربه . لأنّه ينبغي ان يكون من اهمَ اغراضِ الشاعر والمتكلِّم أيضا الإبانةُ والإفصاح، وتقريبُ المعنى على السامع . فإنّ العرب إنّما فُضّلت

(110) نقد الشعر ص 60 – 61 – 62 . والعمدة ج II – ص 53 .
(111) نقد الشعر ص 58 .
(112) الوساطة ص 420 .
(113) لابدّ ان نتذكّر في هذا الصدد فضل القدماء على المحدثين باعتباره معتقدا أساسيا لدى ابن رشيق .

بالبيان والفصاحة ... ولوكان الشعر هوالمبالغةُ لكانت الحاضرةُ والمحدثون أشعرَ من القدماء. وقد رأيناهم احتالوا للكلام حتى قرّبوه من فهم السامع بالاستعارات والمجازات التي استعملوها، وبالتشكك كما قال جرير:

فـإنّك لوْ رأيتَ عبيدَ تيـمٍ وتَيمـا قلـتَ: أيُّهـم العبيـدُ؟

فلوقال: عبيدُهم خيرٌ منهم لما ظُنَّ به الصِّدقُ...

والمبالغة في صناعة الشعر كالاستراحة من الشاعر إذا أعياه إيرادُ معنى حسنٍ بَالغَ، فيشغَل الأسماع بما هومحال(114). "

ومن المرجّح أن يكون هذا الحاذق المعارض للمبالغة هوابن رشيق نفسه، وذلك لأنّه يستقبح الغلوّ بصفة عامّة كما سنرى ذلك بعد قليل؛ ثمّ لأنّه ينبّهنا في خطبة كتابه إلى أنّه سيدلي أحيانا ببعض آرائه الشخصية دون أن يفصح عن اسمه، كي يتجنّب تحامل خصومه وتعصّبهم عليه(115).

فإذا أردنا الآن أن نصنّف نقاد الشعر العربي في ضوء هذين المذهبين، وجدنا لا محالة أنّ قدامة بن جعفر هوأبرز من مثّل الفريق الأوّل الذي آمن بالغلوّ ودافع عنه. وقد عبّر عن ذلك بشكل صريح قائلا:

" ... فلنَرجعْ إلى ما بَدَأنا بذكره من الغلوّ والاقتصار على الحدّ الأوسط، فاقول: إنّ الغلوّ عندي أجودُ المذهبين(116). "

وتكمن وظيفة الغلوّ حسب رأيه في أنّه ينقل تصوّرا اومعنى مّا من حدّ الموجود إلى حدّ المعدوم، رافعا إيّاه بذلك إلى مستوى الأفكار الشمولية أوالأمثال(117).

ومن شواهد قدامة في هذا المجال قول مهلهل:

فـلولا الريح أُسْمِـعَ مـن بحُجْـر صليلَ البَيْض تُقرع بالذكور(118)

وهوبيت استحسن معناه استحسانا مطلقا، وإن كان بين مكان الوقعة التي ذكرها الشاعر وحُجر، مسيرة نحو من عشرة أيّام(119). وقد اتخذ الموقف نفسه إزاء قول النمر

(114) العمدة - ج II ص 53 - 54.
(115) المصدر نفسه - ص 17.
116 - نقد الشعر - ص 62.
(117) المصدر نفسه ص 62.
(118) " " ص 59.
(119) العمدة - ج II ص 62.

بن تولب:

تظلُّ تحفُر عنه إن ضربْت بـهِ بعد الذراعين والساقين والهـادي(120)

إنّ هذا الافتتان بالغلوّ ورد أيضا في(نقد النثر) المنسوب خطأ إلى قدامة، إذ تقرأ فيه قول صاحبه:

"وللشاعر أن يقتصد في الوصف أوالتشبيه أوالمدح أوالذّم، وله أن يبالغ، وله أن يسرف حتّى يناسب قولُه المحالَ ويُضاهيه. ولا يستحسن السَّرَف والكذب والإحالةُ في شيء من فنون القول إلاّ في الشعر. وقد ذَكرَ ارسطوطا ليس الشّعرَ فوصَفَه بأنّ الكذب فيه أكثر من الصدق، وذكر أنّ ذلك جائز في الصناعة الشعرية(121)."

وفي مقابل ميل قدامة إلى الغلوّ والولع بكلّ معنى فيه إفراط وسرف، نجد ابن رشيق ميّالا إلى الاقتصاد، مستحسنا الصدق وتوخّي الحقائق المعقولة. يقول:

"... ومن الناس من يرى أنّ فضيلة الشاعر إنّما هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلوّ، ولا أرى ذلك إلاّ مُحَالا، لمخالفته الحقيقةَ، وخروجه عن الواجب المتعارَف(122)."

ومن هذا الخروج عن الواجب والمتعارف بيتُ مهلهل سابق الذكر؛ إذ زعم أنّه لولا الريح لأُسمع صوتُ سيفه يَقرع مغافرَ أعدائه على بعد ما يناهز عشرة أيّام سيرا. وذلك من المحال الذي لم يزعمه شاعر عربيّ غيره(123).

وقد كان ابن رشيق في موقفه هذا يسير على هدي من أبي العبّاس المبرِّد، الذي اعتبر أنّ "أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه؛ وأحسن منه ما أصاب الحقيقة فيه(124)."

ولذلك فإنّ ابن رشيق ينصح الشعراء الذين يجدون في أنفسهم ميلا قويّا إلى الإفراط، بأن يَتَمَالَكُوا ويكبحوا هذا الميل فلا يلجؤوا إليه إلاّ فيما ندر من معانيهم.

(120) نقد الشعر – ص 59.
(121) نقد النثر ص 90 والبرهان في جوه البيان ص 185.
(122) العمدة ج II ص 60.
(123) المصدر نفسه ص 62.
(124) " " ص 61.

وبين هذين الموقفين المتطرّفين اللذين عبّر عنهما قدامة وابن رشيق، نجد من النقّاد القدماء من أخذ براي توفيقي يتّسم بنوع من المرونة والاعتدال. ومن هؤلاء صاحب الوساطة. إذ يصرّ على أن يشرح لخصوم المتنبّي بانّ إفراطه في معانيه لم يكن شيئا مستحدثا اوغريبا على الشعر العربي. وإنّما غلوّه مثل غلوّ غيره(125)؛ على انّ الإفراط عيب طفيف يجب الاّ نوليه فوق ما يستحقّ من اهتمام(126). وقد عبّر العسكريّ عمّا يقارب هذا الموقف. فالغلوّ بالنسبة إليه: "تجاوز الحدّ في المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها(127). "

وهوتعريف يخرج المعاني المستحيلة التي لا يمكن ان تصدّق اوتحتمل من مجال الغلوّ والإفراط في الصفة. وقد نصح العسكري الشعراء الذين يجدون في انفسهم ميلا إلى أن يسلكوا طريق الإغراق والتجاوز بان يستعملوا أدوات الشرط وافعال المقاربة حتّى يُخرجوا كلامهم مخرج كاد، ولو، ولولا(128)، وما اشبهها ممّا يوشك ان يقوم عليه الدليل ويقارب الحقيقة.

ولابدّ من ان نذكر في هذا الصدد بانّ بعض النقاد القدماء اعتبروا الغلوّ اسلوبا من الأساليب الأساسية للتصوير الساخر. وقد كان ابن المعتزّ اوّل من تنبّه إلى القيمة الفنية التي يكتسيها الإفراط حين يستعمل في غرض الهجاء. واورد في كتاب البديع شواهد كثيرة تعدّ في مجملها صورا ساخرة ومضحكة، لم يستوح ابن المعتزّ رايه في الغلوّ إلاّ من خلالها، فأسماه إفراطا في الصفة(129) كما ذكرنا قبل قليل. وقد اكّد العسكري على هذه المسالة بعد ابن المعتز، وانشد عدّة ابيات(130) برع اصحابها في هذا النوع من التصوير المضحك والهجاء الساخر، كقول الخثعمي يصف رجلا عملاقا(131):

يُدْلي يديه إلى القَلِيبِ فيستقي   في سَرجه بَدَلَ الرِّشاء المحصَدِ

(125) الوساطة من ص 420 إلى ص 428.
(126) المصدر نفسه والصفحات نفسها.
(127) الصناعتين ص 369.
128) الصناعتين ص 275 والعمدة ج II ص 64.
(129) كتاب البديع من ص 65 إلى ص 68.
(130) الصناعتين من ص 373 إلى ص 375.
(131) انشده ابن المعتز في ص 66 من كتاب البديع، كما أورده العسكري في ص 374 من كتاب الصناعتين.

وقول الآخر في أنف ضخم :

أنــت فـي الـدار وعِـرنـيـ نـك فـي البـيـت يـطـوف(132)

وقول الشاعر يذكر شخصا قصير القامة دميما :

وقصـيـر لا تعمـل الشّـمـس ظـلاً لقامتـه(133)

يعـثر النـاس فـي الطَّريـ قِ بـه مـن دَمامتـه

4 - الجناس :

يعني الجناس في النقد العربيّ في العصر الوسيط إعادةَ مقاطع لفظية متشابهة في بيت من الشعر، أوتكرار كلمات ذات أصل اشتقاقي واحد. وهوما يجعل الشعر يتصف أحيانا بنوع من التناغم أوالتناسق الفنيّ في مستوى الإيقاع والنبر. ولكنّ ذلك لا يحدث إلا لماما، إذ يؤدّي التجنيس في كثير من الأحيان إلى تنافر صوتي رديء وغير محتمل في مستوى الإنشاد أوّلا، ثمّ في مستوى علاقة الألفاظ بدلالتها أيضا. وهذا الذي تعوّدنا أن نسميه اليوم تناغما صوتيا متواترا يعكس الإحساس ويتضمّنه أويرمز إليه، إنّما هوفكرة جديدة لم تكن لتخطر في ذهن نقادنا القدماء. ذلك أنّ الجناس عند شعراء العربية ونقّادها ليس إلاّ نوعا من الرياضة الصوتية الشاقّة التي تبدّد طاقة الشاعر وتخنقها. وهونفس ما كان يعتقده علماء البلاغة الفرنسيون في القرن السابع عشر. بل إنّ معجم(ليتري - Littré) الذي ألّف بعد هذه المرحلة، أقرّ هؤلاء على رأيهم؛ إذ لم يجد في الجناس سوى لَعِب لفظي لا طائل من ورائه، فأورد له مثالا واحدا وكأنّه يريد أن يقيم على ذلك اللعب دليلا لا يحتاج إلى توضيح أوبرهنة. يقول:

" Le riz tenta le rat, le rat tenté tâta le riz" (134)

فهل من الغريب إذن ألاّ نعثر عند نقّاد الشعر العربي القديم على ما يمكن أن يشير بوضوح إلى العلاقة التي تربط الصوت بالمعنى، والتي يعتمد في إبرازها على الجناس.

إنّ النقد العربي لم يكن يهتمّ فيما يبدوإلاّ بتكرار المقاطع الصوتية أواللفظية في حدّ

(132) الصناعتين ص 374.

(133) المصدر نفسه وص نفسها.

(134) معجم: Littré - I - 115

ذاتها. ومعناه أن تكرار الحروف بمفردها غير داخل في إطار التجنيس كما فهمه هذا النقد أوتصوّره. وأغلب الظنّ أنّ إدراكه القاصر للجناس هو ما جعله عاجزا إزاء عدد كبير من الأشعار القديمة والمحدثة التي أعجب بجمالها الفنيّ دون أن يستطيع تحديد أسباب جودتها.

وإذا كان نقّاد الشعر العربي القديم قد وجدوا في الجناس الموفّق طريقة تعبيرية ذات قيمة فنية، فإنّهم لم يتوانوا في تتبع نماذجه المتعسّفة واستهجانها. ومن ذلك أنّ اللغوي علي بن سليمان سمع يوما من ينشد قول الأعشى:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاو مشلّ شَلول شلشلٌ شولُ

فلم يتمالك نفسه أن قال: صُرِعَ واللّه الرّجُلُ!(135). وهونفس الموقف الذي اتخذه الآمدي من تعسّف أبي تمام في هذا المجال(136)، ووافقه العسكريّ على ذلك في(صناعتيه)، إذ اعتبر هذا النوع من التجنيس عند حبيب تلاعبا بالألفاظ مستكرَها وممجوجا(137)؛ ثمّ توجّه إلى المتنبي ببعض اللمحات النقدية المقذعة، والدّالة على استهجانه لهذا النوع من المظاهر الفنيّة المتكلّفة(138). أمّا ابن رشيق فإنّه أورد ثبتا بعدد كبير من التوريات المتجانسة،(139)، نذكر منها هذين النموذجين:

أ - عارضاه بماجنى عارضاهُ أودعاني أمُت بما أودعاني (140)

ب - وإن أقرّ على رقّ أناملَهُ أقرّ بالرِّقّ كتّابُ الأنام لهُ (141)

وهما بيتان نعتهما ابن رَشيق بالفتور والضعف، فلا يحتاجان ممّن أراد مثلهما إلى

(135) الموازنة ص ج I 272 - قال علي بن سليمان: وهذا عند أهل العلم من جنون الشعراء.

(136) المصدر نفسه من ص 284 إلى 287.

(137) الصناعتين ص 343 - 344.

(138) المصدر نفسه ص 345.

(139) العمدة - ج I من ص 321 إلى ص 329.

(140) /المصدر نفسه ص 328؛ وقد جانس أبوالفتح البستي بين:(عارضاه) التي لأمر الاثنين من عارض، وبين مثنّى العارض. ثم جانس في الشطر الثاني بين(أودعاني) التي تتألف من(أو) للعطف و(دعاني) التي عطفها على(عارضاه) الأولى؛ وبين(أودعاني) من أودَع يودع.

(141) العمدة - ج II ص 329. وقد جانس الشاعر في هذا البيت بين(أقرّ) بمعنى وضع، و(أقرّ) بمعنى اعترف؛ وبين(رقّ) والمقصود بها الورق، و(رقّ) التي تعني العبودية؛ وكذا بين(أَنَا ملِه) اي اصابعه، و(الأنام له) اي الخلق الذين يقرّون له بالخضوع وأنهم دونه في الخطّ والكتاب.

كبير عناء، لأنّ ذلك "من أبواب الفراغ وقلة الفائدة" (142) على حدّ تعبيره.

إنّ الجناس في أغلب اشكاله القديمة يفيد نكتة أولمحة تحيل إلى معنى مستمدّ من أصل اشتقاقي واحد؛ قال الشاعر:

بحسام سيفك أولسانك والْ كلِم الأصيلُ كأرْغَبِ الكَلْم

فلفظة الكلِم والكلْم راجعتان لا محالة إلى جذر لغوي واحد يتكوّن من الكاف والميم واللام. وهونفس ما نجده في قول الآخر:

حتّى يروح وفي أظافرِه الظَّفَرُ

إذ الأظفار والظفَر مستمدتان في الأصل من الظاء والفاء والراء.

وقد تاتي إحدى الكلمتين المتجانستين اسما لعلم أوقبيلة أومعركة أوموقع من المواقع. فمن ذلك قوله:

لقد طمح الطمّاح من بُعد أرضهِ

ومنه:

فقل لجُذام قد جَذَمتم وسيلةً

وهما نموذجان وقع الجناس في الأوّل منهما بين فعل: طمح، واسم: الطمّاح؛ وفي الثاني بين قبيلة: جذام، وفعل جذم. وكلّ ذلك نابع من علاقة اشتقاقية بين عنصري التجنيس كما نلاحظ.

وقد ياتي الجناس أيضا بين كلمتين متماثلتين تماثلا تامّا في المستوى الصوتي. وهوما أطلق عليه ثعلب وقدامة مصطلح: المطابِق. ومن أوضح الأمثلة على ذلك قوله:

إذا الخيلُ جابت قسطلَ الحرب صدّعوا صدور العوالي في صدور الكتائب

فالتجنيس فيه بين صدور الرماح، أي: أسنّتها؛ وصدور الكتائب، أي: ما تقدّم منها.

ولكنّ الجناس في النقد العربي القديم لا يقف عند حدود الكلمات المستمدة من أصل اشتقاقي واحد؛ وإنّما يمتدّ ليشمل بعض الألفاظ التي لا تتطابق موادّها الصوتية تطابقا تامّا

(142) العمدج I ص 329.

من حيث ترتيبها أونوعها داخل الكلمة .

ومنه قوله :

ينهال حينا وينهاه الثرى حينا

وقول ابي تمّام :

بيض الصفائح لا سود الصحائف ...

ففي المثال الأول نلاحظ أنّ الكلمتين المتجانستين اختلفتا نسبيا من جهة الوحدات الصوتية التي تكوّنهما . وفي المثال الثاني نجد ان المجانسة تمّت بين اسمين يشتملان على مادّة اشتقاقية متقاربة تقاربا كبيرا لم يحل بينه وبين التطابق الكامل إلاّ ترتيب الأحرف ؛ إذ جذر(الصفائح) الصاد والفاء والحاء ، وجذر(الصحائف) الصاد والحاء والفاء .

لقد وقفت جهود النقّاد القدماء عند هذا الحدّ الذي ذكرناه لأشكال الجناس . ولكنّ هذا لم يمنعهم من تلمّس التأثير الذي قد تحدثه هذه الصورة البديعية في القارئ أوالمستمع . وهوتأثير ظلّ في اذهانهم خاضعا لقاعدة أساسية وعامّة ، مفادها أنّه كلّما لابس الجناس الطبع فاستتر ودقّ عن النظر كان له وقع في السمع واستحسان . ولذلك استجادوا قول الشاعر :

ألـم تبتدر كـم يوم بدر سيوفنـا

اوقول الآخر :

حتّـى يـروح وفي أظفـاره الظفَـر

ومن الضروري أن نؤكّد من جديد على أنّ نقّاد الشعر العربي القديم قد أهملوا الجناس بمعناه الصميم إهمالا مطلقا ؛ ونعني بذلك جناس الأحرف أوالأصوات المفردة .

❏ ❏ ❏

اخيرا يمكننا ان نستخلص من هذه الظواهر الأسلوبية التي وقفنا عندها ، أنّ النقاد القدماء قد أولوها عناية فائقة وأساسية . ولكنّهم بالرغم من ذلك لم يفرضوها على الشاعر أويطالبوه بها كي يحقّق لأسلوبه مستوى فنّيا رائقا ؛ وإنّما الشاعر هوالذي رضي أن يفرضها على نفسه بتأثير من الذوق السائد في تلك الفترة من تاريخ الأدب العربي . ومعنى

هذا أنّ عمل نقّاد الشعر لم يجاوز تتبّع اتجاه شعريّ معيّن ودراسته بنوع من التسامح الذي من الممكن أن يمنح لهذا الاتجاه فرصَة الاستمرار، بعد ما تجاوز مرحلة التأسيس والتجذّر. ولذلك فإنّنا لا نستطيع أن نعثر على ما يمكن أن نؤاخذ به هؤلاء النقاد فيما يخصّ موقفهم المبدئي من مدرسة البديع. هذا الموقف الذي تمثّل في مؤازرة اتجاه شعريّ نام وشائع، وتمّ تشجيعه إلى حدّ لم يستطيعوا معه توقّع ما يمكن أن ينطوي عليه من سلبيات، فيعارضوا منه ذلك منذ البداية. ولكنّ هذا لم يمنعهم من أن ينكروا تعسّف شعراء البديع وتصنّعهم المستكره؛ فيحاولوا أن يرجعوا بهم إلى جادّة الصواب. وهو عمل لا نستطيع إلاّ نحمده لهم.

الفصل الثالث

عَنَاصِرُ الشّكْل

لقد درسنا في الفصل السابق موقف النقد العربي القديم من بعض القضايا العامّة التي ترتبط بالشكل الفنّي في الإبداع الشعري. وسنحاول الآن أن نقف عند تصوّرهم للعناصر الثلاثة الأساسية التي يتكوّن منها ذلك الشكل ؛ وهي: اللفظ، والوزن، والقافية.

أ - الألفاظ الشعرية:

إنّ أوّل ما يتبادر إلى أذهاننا فيما يخصّ قضيّة المعجم الشعري هوالتساؤل حول وعي النقّاد القدماء لهذا المعجم، وهل كانوا يعتقدون بوجود ألفاظ لغوية خاصّة بالشعر دون غيره من أنواع القول؟

ويمكننا بين يدي هذا التساؤل أن نبادر إلى القول بانّه لا مجال إلى الشكّ في أنّهم كانوا يعون وجود معجم للكتابة النثرية. فمؤلفاتهم في هذا المجال كثيرة ومتنوّعة، أخذت في التعدّد والاتّساع بدءا من(الألفاظ الكتابية)(1) الذي وضعه عبد الرحمن بن عيسى

(1) نشره لويس شيخوسنة 1885 في بيروت، وهوكتاب في الترادف من الألفاظ.

الهمذاني(2)، والذي يعتبر أقدم كتاب في هذا النوع من التأليف عندهم. ومعنى هذا أنّنا نستطيع الاعتقاد بأنّه كان لديهم ضرب من التصوّر الفضفاض لمعجم الخطاب الشعري. وقد أخذ هذا التصوّر في الظهور ابتداء من القرن الثاني للهجرة. وممّا أثر عن خلف في هذا المجال قوله:

"قال لي شيخ من أهل الكوفة: أما عجبت من الشاعر قال:

أنبت قيصوما وجثجاثا

فاحتمل له وقلت أنا:

أنبت إجّاصا وتفّاحا

فلم يحتمل لي؟ "(3)

فتاوّل النقّاد كلامه باشكال مختلفة؛ منها عند ابن قتيبة باعتباره ناقدا محافظا، انّ على الشاعر أن يظلّ على شاكلة القدماء، يحترم طريقتهم وبناءهم، فلا يعدوهما أوينحرف عمّا ارتسم منهما في أشعار المتقدّمين(4). وهورأي لم يذهب إليه العسكريّ إذ أوّل كلام خلف على أساس أنّه حكم واضح برداءة ألفاظ تتصف بالهجنة والضعف(5). ومن المحتمل أن يكون مقصد خلف قد غاب عن هذين الناقدين معا. ونعني بذلك أنّ الألفاظ الحضرية الدالّة على التلطّف والترف، لم تكن في أوائل القرن الثاني للهجرة قد دخلت ضمن معجم شعريّ ظلّ في مجمله معجم صحراء وبادية.

وعلينا أن نتساءل، بعد الإشارة إلى هذا التصوّر العامّ للغة الشعر في القرن الثاني للهجرة، عن المرحلة التي وعى فيها النقد العربيّ بأنّ للقريض معجما ذا مميّزات خاصّة ومحدّدة. ويبدولأوّل وهلة أنّ الإجابة عن هذا التساؤل أمر صعب للغاية؛ إذ أن ابن رشيق وحده الذي تحدّث عن ألفاظ الشعراء بشكل صريح وواضح. يقول: "وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها. كما أنّ الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سمّوها الكتابية، لا يتجاوزونها إلى سواها؛ إلاّ أن يريد

(2) توفي سنة 326 هـ / 933 م.
(3) الشعر والشعراء ج 1 ص 83 والصناعتين ص 154 - 155. والقيصوم والجثجاث من نبات الصحراء.
(4) الشعر والشعراء ص 82 - 83.
(5) الصناعتين ص 154 - 155.

شاعر ان يتظرّف باستعمال لفظ اعجمي، فيستعمله في الندرة، وعلى سبيل الخطرة، كما فعل الأعشى قديما وأبونواس حديثا(6). "

ولكنّ هذا لا يعني انّ النقاد قبله لم يستطيعوا إدراك ما ادركه وصرّح به؛ بل من الملاحظ انّهم قد أجمعوا على الطبيعة التي يجب ان تميّز لغة الشعر، فمن ذلك انّها لغة لابدّ من ان تتجنب العاميّ والسوقي والمبتذل، وتتنكّب عن الركيك والخَنث والسفساف(7). وكلّها صفات تداولها النقاد القدماء كي يعبّروا عن رغبتهم في ان يظلّ اللفظ الشعريّ مترفّعا عن لغة الحديث اليومي. ومن أمثلة ذلك أنّهم لم يعدّوا قول القائل:

يارب قد عيل صبري وضاق بالحبّ صدري

واشتدّ شوقي ووجدي وسيّدي ليس يدري

لم يعدّوه مجرّد معنى تافه ومبتذل فقط، بل اعتبروا لفظه أيضا لفظا ضعيفا وعاميا شائعا(8). وإلى جانب هذا الإجماع حول استهجان لغة العامّة في الخطاب الشعري، نجد لديهم اتفاقا آخر حول وجوب الابتعاد عن اللفظ المهمل والمتقعّر. وهوما كانوا يسمّونه في مصطلحهم النقدي: الغريبَ والوحشيّ والحوشيّ(9). وقد كان بعض الشعراء الإسلاميين كذي الرّمّة والعجّاج ورؤبة، يستعملون مثل هذا المعجم بهدف إرضاء علماء اللغة وكسب ثقتهم، وكذا بتأثير من حياتهم البدوية التي كانوا متشبّعين بها إلى أبعد الحدود. وإذا كان شعر هؤلاء صعبا وغريبا بالنسبة إلينا اليوم، فإنّه لم يكن ليقلّ كزازة بالنسبة للقدماء أيضا، وخاصّة منهم متأدّبي القرن الثالث للهجرة فما بعد. فالآمدي مثلا يروي انّ شعر رؤبة لم يكن يجد صدى مستحسنا إلاّ لدى علماء اللغة(10)؛ والجاحظ يحدّثنا بأنّ الأصمعي نفسه لم يكن يستطيع فهم بعض هذا اللفظ الغريب والوحشيّ الذي استهجنه نقّاد الأدب(11).

ولقد أصابت هذه العادة السيئة عددا كبيرا من الشعراء المحدثين، كنحوما نجد ذلك

(6) العمدة ج I ص 128.
(7) الصناعتين ص 6 والعمدة ج II ص 265.
(8) الصناعتين ص 70.
(9) نسبة إلى الحوش وهي ارض الجنّ.
(10) الموازنة ج I ص 304.
(11) البيان والتبيين ج I ص 378 - 379.

عند أبي تمام والمتنبّي؛ إذ عمدا إلى تنميق أشعارهما ببعض الألفاظ الغريبة، فأثارا نقدا عنيفا ولاذعا ضدّ تعمّلهما لهذه الألفاظ(12). ومن حسن الحظّ أنّ هذا الدّاء لم يصب المحدثين برمّتهم. فنحن لا نعدم من بينهم شعراء عارضوا تكلّف الغريب، وسلكوا طريقا مخالفا لأصحابه. يروى عن أبي العتاهية(13) أنّه قال لابن مناذر:

"إن كنت أردت بشعرك شعر العجّاج ورؤبة فما فعلت شيئا، وإن كنت أردت شعر أهل زمانك فما أخذت ماخذنا، ارايت قولك:

ومن عَادَاك يلقى المرمريسا

أيّ شيء في المرمريس اعجبك؟ ... "(14)

وهذا الذي أخذه أبوالعتاهية على ابن مناذر، هوما عمل السيد الحميري على تجنّبه في شعره. يروى أنّه سئل عن ذلك فقال:

"ذاك عيّ في زماني وتكلّف منّي لوقلته، وقد رزقت طبعا واتساعا في الكلام؛ فانا أقول ما يعرفه الصغير والكبير ولا يحتاج إلى تفسير(15). "

وإذا كان الشعراء المحدثون قد انقسموا في شأن الغريب إلى فريق معارض له، وآخر مؤثر لاستعماله؛ فإنّ نقاد الأدب على العكس من ذلك أجمعوا على استهجانه وردّه، خاصّة إذا تعلّق الأمر بشاعر من المولّدين. وهوإجماع تمتدّ جذوره إلى مرحلة سابقة للفترة التي نتحدّث عنها؛ إذ أثر عن عمر بن الخطّاب أنّه كان يفضّل زهيرا، لما اتسم به شعره من عذوبة وابتعاد عن وحشيّ الكلام(16). وهذا الموقف بالضبط هوالذي اتخذه نقّاد الأدب العربي القديم من ظاهرة الغريب. فالجاحظ يسخر في(البيان والتبيين) من كلّ كاتب يسعى إلى تنميق ما يدوّنه بالشاهد الحوشيّ والكلام المبهم(17). وابن قتيبة يحظر على المحدثين استعمال الألفاظ الغريبة، والكلمات التي تر جع أصولها إلى لهجة من لهجات القبائل،

(12) الموازنة ج I ص 300 - 305 والصناعتين ص 66 - 67 - 68.

(13) هوإسماعيل بن القاسم الشاعر العباسي الشهير، وقد توفي في بغداد سنة 211 هـ / 826 م. انظر د م إ - ط. ف. ج - ج IV ص 94؛ وت أ ع ج II ص 34.

(14) الموازنة ج I ص 305.

(15) الصناعتين ص 67.

(16) انظر ما سبق ص: 18.

(17) البيان والتبيين ج I ص 377 فما بعد.

لم يقرّها الاستعمال الشائع للعربية(18). كما أن قدامة يعدّ استعمال المهمل والشاذّ عيبا من عيوب اللفظ(19).

ونجد الشيء نفسه عند الآمدي والجرجاني اللذين عارضا تكلّف الغريب عند المحدثين، وخاصة منهم أبا تمّام(20). امّا العسكري فإنّه انتقد المفضّل في مختاراته التي لا نعدم فيها أمثلة لهذا النوع من الأساليب المستكرهة. يقول: " وكان المفضّل يختار من الشعر ما يقلّ تداول الرواة له ويكثر الغريب فيه؛ وهذا خطأ من الاختيار؛ لأنّ الغريب لم يكثر في كلام إلاّ أفسده، وفيه دلالة الاستكراه والتكلّف. "(21)

وهذا هوموقف ابن رشيق أيضا، إذ نعَى على بعض المحدثين تكلّف الوحشيّ من الألفاظ واعتمادها في أشعارهم عن قصد وتعمّل واضحين (22). ولذلك فإنّنا نعتقد بأنّ النقّاد القدماء قد اتفقوا حول هذه القضية، فلم يبدوا أيّ تعارض أو اختلاف في موقفهم منها.

وقد يظهر لأوّل وهلة أنّ هذا الإجماع الذي عبّروا عنه بشأن استعمال الغريب أمر يناقض إكبارهم للقدماء وإعجابهم باشعارهم. ولكنّ قليلا من التمعّن يفضي بنا حتما إلى استبعاد هذا الظنّ. ذلك أنّ النقد العربي لم يرفض المعجم القديم برمّته؛ إذ لم يدر في خلد ائمّة هذا النقد أن يشجبوا استعمال لغة جاء بها القرآن، واعتمدوها في مؤلّفاتهم بشكل جوهريّ؛ وإنّما كان المقصود بالوحشيّ أوالحوشيّ عندهم، هوهذه الألفاظ الشاذّة والمغرقة في القدم، التي لم يكن الجاهليون أنفسهم يستعملونها إلاّ فيما ندر، بتاثير من نزوة عابرة، أوتقيّدا بالإيقاع الذي لا بدّ من أن يخضعوا له. وفي هذا الإطار يمكننا أن نفهم استجادة عمر بن الخطّاب واستحسانه لأشعار زهير، حين قال عنه: إنّه لم يكن يتتبّع وحشيّ الكلام(23)؛ إذ تتضمّن عبارة التتبّع ان يكون بعض الشعراء الجاهليين قد تعمّدوا هذا الوحشي وتكلّفوه، فكره منهم المتلقّي ذلك واستهجنه. وقد عرّف ابن رشيق الغريب

(18) الشعر والشعراء ج I ص 107.
(19) نقد الشعر ص 172.
(20) الموازنة - ج I ص 300 فما بعد، وص 470 - 471 - والوساطة ص 19 فما بعد.
(21) الصناعتين ص 9.
(22) العمدة ج II ص 265-266.
(23) انظر ما سبق - ص: 18.

وفق هذا الرأي الذي ذهبنا إليه بانّه : مايستغرب من اللفظ ، فلا يعلمه إلاّ العالم المبرّز والأعرابي القحّ(24) .

وهونفس ما تبيّنه الآمدي من قبل قائلا :

" من شان الشاعر الحضريّ ان ياتي في شعره بالألفاظ المستعملة في كلام الحاضرة . فإن اختار ان ياتي بما لا يستعمله أهل الحضر ، فمن سبيله أن يجعله من المستعمل في كلام أهل البدو ، دون الوحشيّ الذي يقلّ استعمالهم إيّاه(25) . "

ومعناه انّ مؤاخذة الشعراء على ركوب وحشي اللفظ وغريبه لا تقتصر لدى نقّاد الادب على المحدثين اوالمولّدين ، بل تمتدّ لتشمل القدماء أنفسهم . وهذا الحكم العامّ برداءة الوحشي هو وحده الذي يمكّننا من تفسير موقف ابي هلال من مختارات المفضّل الضبّي(26) .

ولكنّنا يجب الاّ ننسى في هذا الصدد ما يمكن ان يشفع للقدماء في استعمالهم هذا الضرب من الالفاظ ؛ إذ كانوا أقرب إلى حياة البادية واشدّ اتصالا بها . ولذلك فإنّهم ربما ارتضوا القوة الصوتية لبعض الألفاظ المهملة ، فجاروا في نقلها إلى المستوى الفنيّ جانبا من طبعهم وسليقتهم ، على خلاف ما هوالأمر عند المحدثين(27) .

ثمّ إنّ الشعر القديم الذي جمعه العلماء ودوّنوه ، لم يكن مجرّد وثيقة إبداعية ، نهدف منها إلى الوقوف على القيمة الجمالية فقط ؛ وإنّما كان إلى جانب ذلك ، وثيقة لغوية لا مجال معها إلى إنكار الغريب من الألفاظ وردّه بشكل مطلق(28) .

ومعنى هذا انّ المحدثين كانوا يخضعون لمفارقة أساسية نلمسها في كثير من أشعارهم . ففي الوقت الذي لا يستطيعون فيه أن ينسلخوا عن طبيعتهم الحضرية أويتخلّصوا من وسطهم الاجتماعي جملة وتفصيلا ؛ نجدهم يلجاون إلى الفاظ مهملة ، وغريبة عن هذا الوسط وتلك الطبيعة . أي ان لغتهم كانت تختلط بمعجم غير متجانس مع بيئتهم ، وهوما أدّى حتما إلى سقوطهم أحيانا في رداءة مضاعفة ؛ ينبع مستواها الأوّل من

(24) العمدة ج II ص 265 .
(25) الموازنة ج I ص 471 .
(26) انظر ما سبق - ص : 171 .
(27) نقد الشعر ص 172 .
(28) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

الغريب الذي تشتمل عليه أشعارهم، ويتعلّق مستواها الثاني بالتنافر النظمي بين هذا الغريب وبين لغتهم المولّدة التي لا يستطيعون الفكاك منها بايّ حال من الأحوال. وقد جعل ذلك أشعارهم متّسمة في كثير من الأحيان بالتفاوت(29) وعدم الجري على نمط واحد.

إنّ النقد العربي لم يحكم على الغريب من جهة غرابته الدلالية فقط، وإنّما رفضه كذلك للتنافر الصوتي الذي يطبع الأشعار التي تتضمّن بعض صيغه وأشكاله. فابن رشيق يعرّف الوحشي من الألفاظ بأنّه: " ما نفر عنه السمع(30)"؛ وقدامة يشترط في اللفظ الجيّد أن يكون: "سمحا، سهل مخارج الحروف(31)"؛ والجاحظ يورد في البيان والتبيين أمثلة للألفاظ التي يتبرّأ بعضها من بعض داخل البيت الواحد، ويذكر في شان الحروف أوالأصوات التي تتنافر داخل الكلمة الواحدة أنّ: "الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين، بتقديم ولا بتاخير. والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتاخير(32)."

وفي الجملة، لا بدّ لمعجم الشاعر من أن يكون لفظا وسطا، لاهوبالسوقي المبتذل، ولا بالمتكلّف المهجور. إنّه اللفظ الذي تفهمه العامّة ولا تستعمله في محاورتها، على حدّ تعبير أبي هلال(33).

ب - الوزن:

اجمع نقّاد الشعر العربي القديم على انّ ابرز ما يتميز به الشعر عن غيره من أنواع الخطاب، إنّما هوالوزن الذي تنتظم في إطاره المقاطع الصوتية والقوالب الإيقاعية. ولكنهم بالرغم من هذا الإجماع لم يولوا هذا الجانب من مكوّنات الشعر سوى عناية نسبية. ويرجع ذلك في رأينا إلى أن الوزن لم يكن من مهامّ النقد بحسب ما اعتقدوه، إذ اعتبروه مسالة تخصّ علماء العروض والقافية.

(29) المصدر نفسه ص 19 فما بعد.
(30) العمدة ج II ص 265.
(31) نقد الشعر ص 28.
(32) البيان والتبيين ج I ص 69.
(33) الصناعتين ص 70 - 71؛ قال: وامّا الجزل والمختار من الكلام فهو الذي تعرفه العامّة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها.

ومن المرجّح انّ قدامة وحده هوالذي استطاع ان يميّز بين العروض والنقد، ويحدّد تبعا لهذا التمييز مهمّة الناقد ودوره. ولذلك فإنّ دراسته للوزن تظلّ، بالرغم ممّا اتسمت به من سطحية، بعيدة عمّا آلَ إليه العروض فيما بعد من توجّه تعليمي وتلخيص يختزلان الإبداع الفنّي والنقد الأدبي معا. وقد تحدّث قدامة في جملة ما ذكره من هذا الأمر عن اختيار الأوزان اللائقة بالشعر الجيّد وإيثاره ما سهل(34) منها وابتعد عن الزحاف الشنيع(35)، وعن الترصيع(36)، وكذا عن ائتلاف الوزن واللفظ(37)، ثمّ عن ائتلافه مع المعنى(38). وهوفي كلّ ذلك يورد على القارىء شيئا جديدا، يرتبط بلبّ النقد الأدبي وصلبه.

فإذا انتقلنا إلى ابن رشيق باعتباره الناقد العربي الثاني الذي أولى هذا الجانب من مكوّنات الخطاب الشعري أهمّيته اللائقة به، وجدنا انّ دراسة الوزن عنده قد اتخذت صبغة عروضية صرفا(39). إذ عرض لنظام العروض عند الخليل(40) وعند الجوهري(41)، مذكّرا انّ هذا الأخير ذوتميّز ظاهر لا يمكن إنكاره؛ ثمّ تحدث بعد ذلك عن التفاعيل وتراكيبها؛ وعن التقطيع والكتابة العروضية. وقد كان في كلّ ذلك مسهبا، غير متميّز بايّ أصالة أوجهد شخصي يحثّانه على أن يعمّق بحثه فيقصد إلى جوهر الظاهرة العروضية أوقضاياها الأساسية.

ولقد كان قدامة وابن رشيق وحدهما اللذين تناولا مسالة الوزن بشكل صريح؛ في حين أن غيرهما من نقّاد الشعر العربيّ القديم لم يولوا هذا الجانب من الدرس الفنيّ سوى

(34) نقد الشعر ص 35 – 39.
(35) المصدر نفسه ص 180 – 184
(36) " " ص 40 – 50.
(37) المصدر نفسه ص 166 – 167 وص 218 – 221.
(38) المصدر نفسه ص 167 وص 221 – 223.
(39) انظر العمدة ج I ص 134 فما بعد.
(40) الخليل بن أحمد الفراهيدي، لغوي عربي شهير؛ وإليه ينسب علم العروض، كما يعزى إليه اوّل قاموس في العربية. وقد توفي حوالي سنة 175 / 791 في البصرة. انظر د م [ط ف ج] ج IV ص 994 و(ط ع) ج 8 – ص 436. وكذا ت ا ع – ج II – ص 131.
(41) أبونصر إسماعيل بن حماد الجوهري، من علماء اللغة المشهورين. ينحدر من أصول تركية. وهوصاحب "عروض الورقة"، وكتاب الصحاح المعروف. توفي حوالي سنة 1010/400. انظر د م [(ط ف ج) ج II ص 508 و(ط ع) ج 7 ص 176؛ وكذا ت ا ع – ج II ص 259.

اهتمام عابر وعرضي . ولذلك فإنّنا سنعمد إلى تجميع هذه الآراء المتفرّقة في بعض القضايا الجوهرية حتّى نتبيّن ما تضمّنته من توجّهات اساسية .

❑ ❑ ❑

قال ابن رشيق : " الوزن اعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية(42) . "

وهوكلام نقف من خلاله بشكل ضمني على انّ بعض مذاهب النثر في الأدب العربي القديم قد اجتلبت إليها ما يشبه القافية ، وهو السجع ، فظل الشعر متميّزا بالوزن وحده .

وإذا كنّا قد أشرنا سابقا(43) إلى أنّ النقد العربي قد أكّد غيرما مرّة على العلاقة الوثيقة التي تجمع بين الشعر والموسيقى ، فإنّه لا بدّ من ان نشير هنا إلى ان هذه العلاقة نابعة أصلا من الوزن الذي يشكل عنصر التقارب بين هذين الفنّين . ولذلك فإنّ نقّاد العرب يهزؤون من فكرة التغنّي بالكلام المنثور ، كنحوما نجد ذلك عند بعض أهل فارس ؛ يقول أبوهلال :

" وممّا يفضّل به الشعر انّ الألحان التي هي اهنى اللذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة ، لا تتهيّأ صنعتها إلاّ على كل منظوم من الشعر . فهولها بمنزلة المادّة القابلة لصورها الشريفة ، إلاّ ضربا من الألحان الفارسية تصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر ، تُمطّط فيه الألفاظ ، فالألحان منظومة ، والألفاظ منثورة(44) . "

لقد كان البيت الشعري في التصوّر النقدي عند العرب وحدة إيقاعية قائمة بذاتها ؛ أي انّه لا بدّ من أن يتميّز باستقلاله التامّ داخل القصيدة . ولذلك فإنّ القافية الموحّدة ، والمتميّزة بنبرها القويّ في الشعر العربي القديم ، تحدّد توقّفا يقلّ أويكثر إشباعه ووصله ، دون أن يمتدّ البيت السابق إلى البيت اللاحق ؛ إذ يعدّ ذلك عيبا أسموه التضمين(45) . وقد استهجن العسكري تبعا لهذه القاعدة كلّ بيت لا يكمل معناه بمجيء قافيته ، وإن كان جيّدا لا عيب فيه إلاّ أن يوصل بصنوه أويمتدّ إليه ، كنحوقوله :

(42) العمدة ج I ص 134 .
(43) انظر ما سبق - ص : 17-18 .
(44) الصناعتين ص 144 .
(45) انظر نقد الشعر ص 222 - 223 ؛ ويسمّي قدامة البيت الذي يتضمّن هذا العيب بيتا مبتورا . وانظر الصناعتين ص 42 ، والعمدة ج I ص 171 .

كـانّ القلـبَ ليلةَ قيلَ يُغـدى بـليلـي العامـرية أويُراحُ
قَـطاةٌ غـرّهـا شـركٌ فبـاتـت تُعالجـه وقد علَـقَ الجنـاحُ(46)

وهما بيتان لا نعدم لهما أمثلة في الشعر العربي القديم؛ والتضمين الذي اشتملا عليه لا يعدّ من النوع الفاحش، إذ لا تتعلّق قافية الأوّل منهما تعلّقا كبيرا بالبيت الثاني كما هوالأمر في قول النابغة:

وهـمْ وردوا الجِفار علـى تميـم وهـمْ أصحابُ يوم عُكاظَ، إنّـي
شـهدت لهم مواطنَ صادقـات شهـدن لهُـم بحسنِ الظـنّ منّـي

وهذا النوع من التضمين البيّن، هوالتعلّق الذي استهجنه النقد العربي، لأنّه يتنافر مع التوقّف المتواتر وفق ورود القافية، فيحطّم نتيجة لذلك الاستقلال الإيقاعي للبيت الشعري. وقد أدرك ابن رشيق ذلك بشكل دقيق، إذ أنشد أمثلة متعدّدة، وضّح من خلالها، أنّه كلّما ابتعد موضع التضمين عن القافية فقلّ تأثيره فيها، كان العيب يسيرا ومحتملا.

يقول:

... وكلّما كانت اللفظة المتعلّقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيبا من التضمين(47). "

ولهذه الأسباب نفسها حظر نقّاد الشعر العربيّ التضمين بين الشطرين في البيت الواحد، وخاصّة إذا كان مصرّعا(48). ولذلك عاب ابن رشيق على البحتري قوله:

عذيري فيـك من لاحٍ إذا مـا شكـوت الحبّ قطّعني ملامـا

إذ أخلّ بما يفترض في التصريع من أنّه وُضع أصلا لتقسيم البيت إلى نصفين يستقلّ كلّ منهما عن الآخر فيتميّزان بجميع ما يتميّز به البيت الشعر ي من خصائص، كنحوما تمثّل في قول البحتريّ أيضا:

شوق إليك تفيض منه الأدمـعُ وجَـوىً إليك تضيق عنـه الأذرع

(46) التضمين عندهم هوافتقار البيت السابق إلى البيت اللاحق، وذلك حين تبتدئ الجملة في بيت من الشعر ثمّ لا تنتهي إلاّ في بيت يتلوه.
(47) العمدة - ج I ص: 171.
(48) انظر في موضوع التصريع ص 148 من هذه الدراسة.

وقد امتدّ تتبع هذا العيب إلى الابيات غير المصرّعة كذلك. وهوامر يرجع إلى انّ النقّاد القدماء أولوا عناية فائقة للوقفة في نهاية الشطر الاوّل؛ فاشترطوا فيها البروز في مستوى الإنشاد. وكان من نتائج ذلك أن عابوا التضمين في المصراع كنحوما عابوه في البيت؛ وفضّلوا الاستقلال التامّ الذي يجب أن يتميّز به كل شطر من شطري هذا البيت. وذلك ما جعل ثعلباً يسمّي الأبيات التي تتوفر على استقلال أشطرها الأولى عن اشطرها الثانية: أبياتا معدّلة، معتبرا بنيتها نموذجا لجودة النظم وصحّته(49). ومن أمثلة ذلك عنده قول طرفة:

ستبدي لك الأيّام ما كنت جاهلا   ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد

وقول البحتري:

طليعتُهم إن وجّهَ الجيشَ غازيا   وساقتُهم إن وجّهَ الجيشَ قافلا

وقد استخدم العسكريّ مصطلح التشطير ليدلّ على هذا النوع من التوقّف البيّن بين الشطرين، والذي يدخل عنده ضمن فنون البديع التي ذكرها في الصناعتين(50).

ولابدّ من ان نشير في هذا الصدد إلى انّ هذا النوع من التوقف بين الشطرين هووحده الذي أثار اهتمام النقاد القدماء. وإذا كانت هذه الوقفة بين الشطرين قد كثر التزامها، فإنّ الشعراء قد أكثروا كذلك من التضمين، أي من تعليق أحد شطري البيت بالآخر، ولاسيما في الأوزان القصيرة نسبيّا كالهزج، أوالأوزان البطيئة كالخفيف. ولم يجادل النقاد دراسة النتائج الإيقاعية التي يؤدّي إليها إلغاء الوقفة بين الشطرين، كما انهم أهملوا دراسة النتائج الإيقاعية التي يستطيع الشعراء الماهرون توليدها من التضمين بوجه عام.

وكذلك لم يعن النقاد كثيرا بدراسة المقاطع الإيقاعية داخل البيت، إذ اهتمّوا بشكل واحد من اشكالها، يتحدّد فيما تثيره داخل البيت الشعري كلمتان متشابهتان، أومقطعان لفظيان متجانسان في مستوى التركيب النحوي أوالإعراب، مع ما يجب أن يصحب هذا التشابه أوالتجانس من توافق إيقاعي يدعمهما. ومن ذلك قول امرىء القيس:

سليمُ الشّظا، عَبلُ الشّوى، شَنِجُ النّسَا
له حَجَباتٌ مُشرفاتٌ على الفالِ.

(49) قواعد الشعر ص 70 - 76.

(50) الصناعتين ص 428 - 430.

فالشطر الأول من هذا البيت يتضمن كما نلاحظ مقطعين إيقاعيين نتوقف عندهما توقّفا لا يقلّ وضوحاً عن الوقفة في نهاية الشطر الاوّل. وقد تشكل هذان المقطعان في الاصل من كلمتي: "الشظا" و"الشوى" اللتين تتالف كل منهما من عدد من الاجزاء الصوتية يساوي عدد هذه الاجزاء في كلمة "النسا" كما تنتهيان بنفس حرف المدّ.

ومنه أيضا قول تابّط شرآ:

حمّالُ ألوية شهّادُ أندية هبّاطُ أودية، للجيش جرّار

إذ نلاحظ انّ كلاً من شطريه قد تضمّن في وسطه وقفة إيقاعية ليست باقلّ وضوحا من الوقفة المعتادة وسط البيت. ويرجع ذلك لا شكّ إلى انّ: (الوية واندية واودية) كلمات ذات شكل إعرابيّ متشابه، ونهاية صوتية متجانسة. ثمّ إن: (حمّال وشهّاد وهبّاط) الفاظ ذات تطابق نحويّ واضح. وإلى جانب ذلك نجد انّ البيت قد تالّف من اربعة أجزاء متساوية تنتهي ثلاثة منها بمقطع صوتي واحد.

وقريب من هذا قول ليلى الأخيلية:

وقد كان مرهوبَ السّنان، وبيّن الـ
لسان ومجذام السُّرى غيرَ فاتر

فهويتضمّن توقّفين متميّزين تستتبعهما كلمتا: السِّنان واللسان؛ ولكنّه يختلف عن البيتين السابقين من جهة إخلال كلمة: اللسان بالنظام العادي للتوقف؛ وذلك للتضمين الذي أحدثته بين الشطرين، والذي كاد يحطّم هذا النظام بشكل جذري.

إنّ نقّاد الشعر العربيّ القديم أجمعوا على استحسان المقاطع الإيقاعية في حشوالبيت، حين يوفّق فيها الشاعر فيستعملها بهدف تلوين بنية الوزن اودعمها. وقد أطلق قدامة على هذه الظاهرة مصطلح الترصيع، واعتبرها من نعوت الوزن الجيّد(51). فتلقف العسكري بعده هذا المصطلح نفسه وادخله ضمن أشكال البديع(52). ولكنّه لا بدّ من أن نلاحظ في هذا الصدد بانّ النقد العربي لم يكن يهتمّ فيما يتعلّق بهذه الظاهرة، بالحركة الداخلية للإيقاع في البيت الشعري، بقدر ما يعطي الاعتبار الأساسي للشكل الخارجي الذي يتسم به هذا البيت. وهوما جعله يرى في الترصيع نوعا من التطريز الموفّق.

(51) نقد الشعر ص 40 - 50.
(52) الصناعتين ص 390

فالامر يتعلّق قبل كلّ شيء، وكما يدلّ على ذلك المصطلح الذي استعمله قدامة وأبو هلال بترصيع البيت الشعري بكلمات تتجانس مقاطعها الصوتية الأخيرة، أوتتطابق صيغها الصرفية وحركات إعرابها؛ ومعناه أنّ الإيقاع مسالة موصولة بهذه التوشية، وناتجة عنها، إذ هي جوهر عمل الشاعر في رأي النقاد القدماء.

❑ ❑ ❑

وإذا كان من التهوّر الإقدام على ترجمة الشعر بصفة عامّة، فإنّ نقل الشعر العربي القديم إلى لغة غير لغته مسالة مخالفة للصواب؛ لأنّ هذا الشعر يفقد بعدَ ذلك النقل مجمل ما يتميّز به من خصائص فنية، إذ قوّة البيت منه وقيمته ترجعان بالدرجة الأولى إلى بنيته الإيقاعية. وإذا كانت القافية العربية كما سنرى بعد قليل، رتيبة ومملّة، فإنّ إيقاع البيت يتميّز على العكس من ذلك بغناه الكبير، هذا الغنى الذي يحدثه تعاقب مقاطعه الصوتية الطويلة والقصيرة منبورة وغير منبورة؛ كما يحدثه أيضا تنوّع التفاعيل والبحور والمجموعات المقطعية(53). وبالرغم من أنّ إيقاع الشعر العربي بيّن وواضح، فإنّه قلّما تحسّ به اذن غير عربية لم تتمرّس به. ويختلف هذا الأمر تماما بالنسبة للحاسّة العربية التي تعتبره مسالة طبيعية وعفوية، إلى حدّ جعل ابن رشيق يذهب إلى أنّ الشاعر العربي، في غنى عن تدبّر العروض وتعلّمه كي ينظم الشعر(54). وهوراي على قدر كبير من الصّواب؛ إذ الأذن العربية المطبوعة في غير ما حاجة إلى أن تدرس مختلف أبحر الشعر اوتقطّع أبياته كي تستخلص ما يمكن أن يتضمّنه هذا الشعر من تكسّر اوفساد.

ومن المحتمل انّ نقّاد الشعر العربيّ القديم كانوا مجمعين بشكل عفويّ على ارتباط الإيقاع بالغريزة والفطرة؛ ولذلك فإنّهم لم يهتمّوا به اهتماما دقيقا ومفصّلا، فيدرسوا مجمل ظواهره وخفاياه. بل وقفوا عند حدود شكله الخارجيّ، في وقت كان بإمكانهم فيه ان يكشفوا عن الإمكانيات الإيقاعية لكلّ بحر على حدة، وكذا عن مختلف ما يمكن ان

(53) انظر فيما يتعلّق باوزان الشعر العربي المؤسسة على مفهوم الكمية ومفهوم النبر الداخلي للبيت Ictus الدراسة القيّمة التي انجزها ستا نسلاس كويار سنة 1877 تحت عنوان: "نظرية جديدة للعروض العربي".

(54) العمدة ج I - ص 134.

أنّنا نستطيع في أحيان كثيرة ان نضفي على القافية الضعيفة ما يمكن أن يجعلها قوية ومتمكّنة.

إنّ القافية القوية قد قصدت في الأغلب الأعمّ للدّلالة على الحذق والتمكّن من الصناعة. ولذلك فإنّ نقاد الأدب لم يولوها العناية التي أولاها إياها الشعراء، إذ في دواوينهم أوكتبهم نعثر على مفهومها، لا في مؤلفات النقد التي تخلومن كلّ ما يتصل بهذا الموضوع أويتطرّق إليه. فبديع ابن المعتز(64) هوأوّل كتاب تضمّن الإشارة إلى القافية القوية التي اعتبرها هذا الشاعر الناقد إحدى محاسن الكلام الناتجة عن قيد اختياري يفرضه المبدع على نفسه(65). ثمّ إنّ الداعية الحقيقي لهذا القيد هوابوالعلاء المعرّي دون منازع، إذ لم يتضمّن ديوان اللزوميات(66) الذي يعتبر ابرز أثر لهذا الشاعر بيتا خاليا من ركوب هذا المسلك الصعب. وذلك مادلّ عليه عنوان هذه المجموعة من قصائده التي لزم فيها ما لا يلزم على حدّ قوله. وقد قدّم له بعرض مفصّل لآرائه في عدّة مسائل عروضية، دون أن يشير إلى الدوافع التي جعلته ينظم مجمل هذا الديوان القيّم وفق مفهوم القافية القوية. ومن المؤكّد أنّ الدافع الأساسي لذلك إنّما هوقيود الصرامة والزهد التي فرضها على نفسه هذا الشاعر الضرير في معرّة النعمان. ويرجّح أيضا أن يكون قد لزم ما لا يلزم بهدف التستر على فكره الديني الجريء، حتّى لا يبدوللعامّة والجهلاء الذين لا يستطيعون التعرف على هذا الفكر، وقد ورد في قالب تشابك لفظه وغمضت معانيه. ولكنّ هذا الذي نزعمه لا يمكن أن يفسّر الاعتبارات الفنية التي جعلت من هذا الشاعر المناصرَ المتحمّسَ للقافية القوية. إنّنا رأينا قبل قليل أنّ غنى القافية عنده وسيلة إلى تدارك ليونتها وعدم كفايتها الفنية. فما العلّة في البحث عن هذا الغنى إذا ابتعدت عن هذين النوعين من الضعف؟ إنّنا لا نعثر على رأي صريح للمعرّي فيما يخصّ هذه القضية. بل نجده قد تبنّى كسائر الشعراء مفهوم القافية العادية في ديوان كان قد نظمه قبل(اللزوميات) هو: سقط الزند(67). وفي هذا ما يقفنا على أنّه لم يكن يعارض تلك القافية معارضة تامّة.

(64) انظر ما سبق – ص 85.

(65) كتاب البديع ص 74 - 75.

(66) انظر ما سبق – ص: 182.

(67) نشر في القاهرة مع شرح مفصّل وتعليقات جيّدة، وذلك سنة 1886/1303 في مجلّد من جزاين.

إنّ المعرّي لم يكن بحاجة إلى ان يحدّثنا عن الأسباب التي جعلته يلزم نفسه بما لا يلزم. فقد تقيّد بالقافية القوية للسبب ذاته الذي جعل هيريديا - Hérédia بعد عشرة قرون يفرض على نفسه نظام المقطوعة المؤلفة من أربعة عشر بيتا في ملحمته(Les trophées). ومعنى هذا انّ من الشعراء من يلتذّ بالقيود ويهوى الخضوع لها بشكل إرادي، معتقدا انّ ذلك سيضفي على إبداعه جودة خاصّة وقيمة فنّية كبيرة. وممّا لا شكّ فيه انّ القافية القويّة ذات جرس أقوى من الجرس الذي تحدثه القافية العادية؛ ولكنّ التقيّد بها يفترض في صاحبه حذقا وتمكنّا لا حاجة به إليهما حين لا يركب هذا المركب الصعب الذي حاوله أبوالعلاء وابتلي به. نعم، إنّ القافية القوية تستحسن من الشاعر بين حين وآخر، عندما تفرضها على المبدع بعض دقائق المعنى أوخصوصياته؛ ولكنّ الإصرار على طلبها يضنيه لا محالة، فيخرجه إلى العجز والرداءة، إذ تبدو القصيدة الشعرية حينئذ وكأنّها لعبة كلمات(68). ومن المؤسف حقّا أن يغيب عن المعرّي مثل هذا الأمر فيجشّم نفسه في اللزوميات عبئا ثقيلا كان في غنى عنه ومتّسع.

❑ ❑ ❑

لقد اجمع نقّاد الأدب العربيّ القديم على الأهمية التي تتميّز بها القافية باعتبارها عنصرا أساسيا من صميم مكوّنات القصيدة الشعرية. فالشعر حسب الوصف الخارجي الذي وصفوه به، "كلام موزن مقفّى". وهوتعريف يؤول إلى انّ القافية عنصر ضروريّ لابدّ من توفّره في النصّ الشعري، كنحوما يجب ان يتوفّر فيه الكلام والوزن، أوالألفاظ المنظومة على جهة القريض. وذلك ما جعل بعض النقاد يذهبون إلى إبعاد البيت المفرد من ان يكون شعرا. اي انّ الشعر في راي هؤلاء ما تالّف من بيتين فما زاد. وقد قصدوا من هذا التقييد إلى التاكيد على قيمة القافية واهميتها، لأنّها لا يمكن أن تتوفّر إلاّ فيما زاد على البيت الواحد(69).

وفي هذا السياق الفكري نفسه اكّد النقد العربي القديم على ضرورة التصريع الذي

(68) انظر في هذه القضية: Petit traité de versification française - M/ Grammont.

(69) العمدة ج I ص 151.

ينطبق عليه ما ينطبق على القافية من أنّه تجانس صوتي بين خاتمتي الشطر الأول والشطر الثاني من أول بيت في القصيدة.

ومن المؤكّد أنّ عددا كبيرا من القصائد القديمة يفتقر إلى التصريع(70). ولكنّ ابن رشيق يرى في هذا الأمر خروجا على القاعدة أوشذوذا لا يحتجّ به فيقاس عليه شعر المحدثين وما يرومون نظمه. إنّ القصيدة الشعرية عند القدماء تبدأ حسب القاعدة العامّة والمتّبعة بتطابق صوتيّ بين المقطعين الأخيرين من شطري مطلعها. وقد وجد النقد العربي في هذا النوع من الابتداء مزية فنية دافع عنها، ودعا الشعراء إلى اتباعها والنسج على منوالها. يقول قدامة:

"وإنّما يذهبُ الشعراءُ المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأنّ بنية الشعر إنّما هي التسجيع والتقفية. فكلّما كان الشعر أكثرَ اشتمالا عليه كانَ أدخلَ له في باب الشعر واخرجَ له عن بابِ النثر(71)."

وشبيه بهذا الكلام ما يحدّثنا به ابن رشيق من أنّ "سبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليُعلَم في أوّل وهلة أنّه أخذ في كلام موزون غير منثور(72)." وأنّ الشاعر "إذا لم يصرّع(...) كان كالمتسوِّر الداخلِ مِن غير باب(73)."

ولكنّ امر التصريع لا يقف عند حدود المطالع أوالابتداءات، وإنّما يجاوز ذلك احيانا ليشمل بعض الأبيات داخل القصيدة. وقد استجيد ذلك حين الانتقال من غرض شعري إلى آخر غيره(74)؛ لأنّ التخلّص المدعَم بهذه الحلية الفنية يحدث في القارئ بعض التاثير الدّال على تمكّن الشاعر من طبع يسعفه في تأليف شعره وبناء قوافيه دون كبير عناء أومشقة(75).

إنّ القافية الجيّدة هي التي تحتلّ مكانها الذي يليق بها، فلا تبدومحمولة على البيت الشّعري أونابية عنه؛ إذ بهذا الشرط وحده تقوم بوظيفتها الكامنة في أن يرتبط اللفظ الذي

(70) انظر امثلة لذلك في: العمدة ج I ص 175 فما بعد.
(71) نقد الشعر ص 8.
(72) العمدة ج I ص 174.
(73) المصدر نفسه ص 177.
(74) " " والصفحة نفسها.
(75) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

اشتمل عليها بما سبقه ارتباطا عضويا دقيقا. ومعنى ذلك انّ القافية لا بدّ من ان تكون النهاية المنطقية والعفوية للبيت الشعري(76)، كنحوما ورد ذلك في قول أبي نواس:

إذا امتحن الدنيا لبيب تكشّفت   له عن عدوّ في ثياب صديق (77)

إذ نلاحظ فيه انّ الكلمة التي تضمّنت القافية قد احتلّت مكانها اللائق بها. ويتمثّل ذلك في انّ لفظة(صديق) استجابت استجابة منطقية لمعنى البيت، ثمّ طابقت لفظة(عدوّ) مطابقة عفوية أضافت إلى هذا التلاحم قيمة فنية ضاعفت من جودة البيت ودلّت على دقّة نظمه.

ومن نحوما يخالف ذلك قول ابن الرومي:

وقبّلت أفواها عذابا كأنّها   ينابيع خمر حُصّبت لؤلؤَ البحر

إذ تبدوعلى قافيته أمارة الحشوالذي لا فائدة منه؛ ذلك انّه جعل اللؤلؤ من البحر، ولا موطن له فيما نعلم غير ان يكون منه(78). ومعنى هذا انّه ركب عيبا كان يسمّيه القدماء استدعاء القوافي.

ولكنّنا إذا تاملنا ابعاد هذه القضية سنجد لا محالة ان الحشومسالة حتمية في قافية القصيدة العربية، إذ ينبع من النظام الصارم والمتشدّد لهذه القصيدة التي لا يكاد يحتمل طبع الشاعر أوقدرته العفوية قيودها المتعدّدة. والشاعر الحاذق من استطاع أن يفيد بزيادته أمرا، فيخفي الحشوالعالق بقافيته اوبيته؛ كان يجعل لمعناه ظلالا تمنحه قوّة وعمقا يتضاءل إزاءهما ما اضطرّ إليه من إضافة أوفضلة. وهوما يمكّنه من أن يخرج من رداءة الحشوإلى زيادة فنّية أطلق عليها القدماء اسم الإيغال الذي اعتبره بعضهم شكلا من اشكال البديع(79).

هذا وقد اشترطوا في الشاعر المطبوع سماحة قوافيه واقتداره عليها. يقول ابن قتيبة: "والمطبوع(80) من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عَجُزَه، وفي فاتحته قافيتَه."

(76) الصناعتين ص 470 – 471.
(77) من شواهد العسكري في الصناعتين ص 470.
(78) الصناعتين ص 472.
(79) نقد الشعر ص 169 – 171 والصناعتين ص 395 – 396 والعمدة ج II ص 57 – 60.
(80) الشعر والشعراء ج I ص 96.

ومعنى ذلك انّ القافية شيء يجب ان نحدسه في يُسر، ونتوقّعه باستمرار في كلّ شعر جيّد. وهوامر كان مالوفا لديهم سمّوه الإجازة. وكانت تعني عندهم هذا التوقّع وذلك الحدس، إذ يقراون البيت الاوّل من القصيدة، ثمّ يتركون للمستمع تاوّل قوافي الأبيات التالية. ولكنّ هذا لا يمنع من ان يكون في كلام ابن قتيبة نوع من الإفراط، إذ لا يصحّ أن تكون القافية في كلّ حال عفوية وميسّرة، تتهيّا للشاعر دونما تعمّل؛ وذلك لانّ الشعر من بعض وجوهه لعبة كلمات، لابدّ فيها من حسن التاتّي ودقّة البحث. والمبدع المتمكّن من استطاع ان يتقن اللعبة ويتصرّف فيها بدراية وفطنة. ويبدوانّ نقاد الشعر العربيّ القديم قد أدركوا جملة هذا الأمر، فحاولوا، تجلية بعض ما تخفّى أوغمض من قواعد اللعبة، حتّى يمنحوا القافية التي تحتاج إلى التاتّي وفضل النظر، طابع الشيء ياتيك عفوا ودونما تكلّف.

وممّا وقفوا عنده من ذلك ظاهرة ردّ الأعجاز على الصدور(81)، أوالتصدير. ويتعلق الأمر بإيراد الكلمة المشتملة على القافية في حشوالبيت كقوله:

زعـم الفرزدق أن سيقتل مِربعـا   ابشر بِطـولِ سلامة يـامِربـعُ

وهوبيت في الهجاء نلاحظ فيه أن اسم مِربع قَد ورد في نهاية الشطر الأوّل منه، ثمّ استعمل بعد ذلك قافية.

وقد جاء ذلك - اعني التصدير - بشكل آخر في قوله:

الستر دون الفاحشات ولا   يـلقـاك دون الخيـر من ستر

إذ القافية كما نلاحظ تكرار للكلمة الأولى من البيت.

وممّا وقفوا عنده من قواعد اللعبة أيضا انّه لابدّ للقافية المتمكّنة من أن تسبق البيت، فيبنى عليها وكانّها أساس نظمه. يقول ابن رشيق:

" ... والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته(82). "

ولكنّ الصواب الذي يشير إليه يتطلّب فيما يبدومهارة متناهية يؤمَن معها السقوط في التفكّك والتخاذل. وقد تحدّث عن ذلك ابن رشيق نفسه، بوصفه شاعراً، واعترف بعدم

(81) انظر في هذا الموضوع: الصناعتين ص 400 - 403 والعمدة ج II ص 3 - 5 وقد أسمى قدامة هذه الظاهرة البديعية توشيحا؛ انظر نقد الشعر - ص 168 - 169.

(82) العمدة ج I ص 210.

قدرته على أن يؤلّف البيت من الشعر اعتمادا على قافية يضعها قبل أن ينظم البيت؛ وهوما جعله يتبنّى قاعدة أخرى في التأليف والبناء، يقول:

" ... غير أنّي لا أجد ذلك في طبعي جملة ولا أقدر عليه. بل أصنع القسيم الأوّل على ما أريده، ثمّ ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسيم الثاني(83). "

إنّ الاطّلاع على بعض أسرار الصناعة الشعرية، والوقوف على ما كان يتطارحه القدماء من صعوباتها الجمّة أمر جدير بالاهتمام والتأمّل. فهووحده الذي يحيلنا على السبب في انشغالهم بالبحث عن القافية وإعطائها الأهمية القصوى في عملية التأليف أوالبناء؛ ذلك أنّ ضرورة تجانسها في القصيدة الواحدة تحتّم العثور على أربعين أوخمسين كلمة تتطابق في مستوى الصوت والإيقاع. وهوأمر بعيد من أن يكون هيّنا أويسيرا(84). ولذلك فإنّهم يعمدون أحيانا إلى اختيار القافية قبل أن يؤلّفوا البيت، فيسيرون وفق ما ذكره ابن رشيق من أنّه يضعها بعد وضع القسيم الأوّل، أوينظمون البيت الأول من القصيدة، بقصد معرفة ما سيبنى عليه الشعر من قافية، ثمّ يهيؤون عدداً من الكلمات التي تلائم هذه القافية، ليصير ما هيّأوه من ذلك بمثابة مخزون يلجاون إليه كلّما لاءمت إحدى كلماته تأليفهم أوتقفية أشعارهم(85). وقد وجدوا في القواميس العربية القديمة التي وضعت اعتمادا على الحرف الأخير من أصل الكلمة ما يسّر لا محالة أمر إعداد هذا المخزون.

فإذا أردنا أن نلخّص ما ذكرناه قلنا: إن الشاعر العربي حين وجد نفسه بإزاء ما يفرضه عليه نظام القافية من قيود، لم ير بدّاً من أن يصطنع بعض الوسائل التّقنية بقصد تيسير مهمّته، وهوأمر وعاه النّقاد القدماء، واقتنعوا به دون أن ينسوا في الوقت نفسه ما يمكن أن يلحقه ذلك بعفوية الشعر من ضرر، فاشترطوا المحافظة على الطّبع ما أمكن. ونصحوا الشاعر أن يستعمل تلك الوسائل التقنية بحذر ولباقة كي يحتفظ لقوافيه بسمة الطّبع ولوإلى حدّ ما.

(83) المصدر نفسه وص نفسها.

(84) لقد كان محظورا على الشاعر أن يكرّر في القصيدة الواحدة الكلمة التي تتضمن القافية. وقد عدّوا ذلك عيبا أسموه الإيطاء، ولم يسمحوا به إلاّ أن يجعل الشاعر بين الكلمتين عددا من الأبيات أقلها سبعة.

(85) العمدة ج I ص 211.

الفصل الرابع

النَّقْدُ العَرَبِيّ القَدِيمُ وقَضَايَا المَضْمُون

أ - مدخل :

لقد اطّلعنا في ما سبق من هذه الدراسة(1) على الاهتمام الأساسي الذي أولاه النقاد القدماء للشكل الفني بجميع مكوّناته؛ وأشرنا أكثر من مرّة إلى أنّ المضامين الشعرية احتلّت لديهم درجة ثانية من الاهتمام والعناية. ولكنّ هذا لا يعني أنّ دراستهم لهذه المضامين كانت دراسة عرضية أوفضفاضة. وإنّما اتسمت بكثير من الدّقة والتامل الجزئي العميق، إلى الحدّ الذي جعلهم يجرّدون كلّ معنى شعري من سياقه الخاصّ، ليتّخذ في رأيهم قيمة فنية مستقلة، ويوحي بدراسات ومناقشات قيّمة ومفيدة، تنامت باستمرار، عبر تطوّر أجيال العلماء وتعدّد جهودهم النقدية.

لقد استعمل النقاد القدماء مصطلح: "المعنى"، ليعبّروا به عمّا نسمّيه اليوم مضمونا فنّيا. وهومصطلح يفيد لديهم الفكرة أوالموضوع الجزئي، اللذين نقف عليهما في كلّ

(1) انظر ما سبق ص: 123

صياغة فنّية مستقلة . ومعنى هذا أنّ شغفهم بالدقائق والجزئيات كان يحول بينهم وبين أن يتصوّروا المضمون الفني بمعناه العامّ الذي يشمل مجمل الأغراض الشعرية وأنواع النظم الإبداعي . ولذلك فإنّ اهتمامهم لم ينصبّ على الأثر الشعري في مجمله عند شاعر من الشعراء ، أوعلى المضمون باعتباره كلاّ متلاحما ، يجب البحث في مكوّناته ونظامه ؛ بقدر ما انصبّ على معنى البيت المفرد والمجرّد من سياقه ، أوالمستقل استقلالا تامّا عن غيره من الأبيات . وهذا بالضبط ما يفسّر موقفهم من "التضمين" الذي رفضوه على أساس أنّه يخلخل بنية هذا الاستقلال ويكسّر نظامه(2) .

ولابدّ قبل الشروع في دراسة هذا الجانب من الجهد النقدي عند القدماء ، من أن نتساءل أوّلا عن الدلالة التي كانت سائدة لديهم فيما يتعلّق بمصطلح : "المعنى" .

يقول المتنبي :

متخضّب بدم الفوارس لابسٌ	في غِيله من لِبدَيته غيلا
ما قوبلت عيناه إلاّ ظُنّتا	تحت الدّجى نارَ الفريق حلولا
في وحدة الرهبان ، إلاّ أنّه	لا يعرف التحريم والتحليلا
يطا الثرى مترفّقا من تيهه	فكأنّه آس يجسّ عليلا(3)

إنّ المعنى أوالموضوع في هذه الأبيات لا يكمن في وصف هذا الشاعر للأسد ، هذا النوع من الوصف المتكامل ؛ وإنّما هوشيء معبّر عنه بشكل جزئي في كلّ بيت على حدة . بل إنّ البيت الأوّل يتضمّن معنيين اثنين : أوّلهما الإشارة إلى الدّماء التي خضبت صهبته فاكسبته لونا قريبا من لونه وليس هو ؛ والثاني مقارنة ذلك بغاب ملتفّ ومتداخل الشجر لا تستبين معالمه . كما أنّ وصف عينيه المتقدّتين يشكّل في حدّ ذاته معنى يخصّ البيت الثاني . في حين يعبّر البيت الثالث عن عزلة هذا الحيوان وتفرّده ؛ ويستقلّ البيت الرابع بذكر خيلائه ونخوة مشيته . إنّ الناقد العربي القديم حين يتحدّث عن المعنى أويريد بلورته باعتباره مفهوما نقديا ، إنّما يقصد أصلا إلى هذه المعاني الجزئية التي وقفنا عليها في شعر المتنبّي .

(2) انظر ما سبق ص : 176 .
(3) ديوان المتنبي ج III ص 441.

ولقد سيطرت هذه النظرة الجزئية إلى المضمون على مجمل دراساتهم لمعاني الشعر ؛ فحكموا تبعا لها بجودة هذه المعاني اورداءتها في حدّ ذاتها ؛ وذلك ما نجده في جميع الآثار النقدية التي ألفوها في هذا المجال، إذ لا نعثر من خلالها على مفهوم آخر للمعنى، غير هذا المفهوم الذي أبرزناه. بل إنّ مختاراتهم الشعرية نفسها، لم تعد تهتمّ بعد حماسة أبي تمّام، إلاّ بالمقطّعات المقتطفة بدقّة وعناية في ضوء المعاني الجزئية التي تتضمّنها(4). وهوما يفسّر بوضوح عناوين كثير من مختاراتهم التي أطلقوا عليها: "معاني الشعر"(5).

ولكي لا نعيد ما استخلصناه سابقا من أنّ النقاد القدماء وقفوا من المعنى موقفا شبه سلبي، فلم يولوه العناية التي أولوها للشكل والصياغة الفنيين(6)؛ يمكننا ان نكتفي ببلورة رايهم فيما يخصّ إبداع المعاني أواختراعها، دُونما نظر إلى غير ذلك ممّا يمكن ان يكتنف هذا الموضوع.

إنّ النقد العربي القديم لم يهتمّ بجدّة المعنى أوقدمه بقدر ما اهتم بقيمة المعنى في حدّ ذاته. بل يمكننا القول: إنّ هذا النقد كان حذرا من المعاني الجديدة، وذلك لخوفه وتوجّسه من أن لا تساير طريقة القدماء ومذهبهم. ولقد كان ابن قتيبة أبرز ناقد عربي اتخذ هذا الموقف المحافظ ؛ إذ أنّه أوّل من أراد للقصيدة العربية القديمة شكلا شعريا محدّدا(7)؛ لا تعدوه إلى غيره ممّا يمكن أن يضيف إليها بعض الجهد الإبداعيّ الجديد. ثمّ إنّه إلى جانب ذلك اذان كلّ تجديد في مستوى المعاني. وبما أنّ القدماء وقفوا على الأطلال الدارسة، ووصفوا الناقة، ثمّ ذكروا رحلتهم عبر الصحراء وتحدّثوا عن مشاهدهم فيها؛ فإنّه لا حقّ للمحدث بعدهم في أن يذكر الحاضرة وركوب الدّابة، والرحلة عبر رياض النرجس والرياحين والورد(8).

ولقد أبدى قدامة بن جعفر بعض ما يناقض راي ابن قتيبة؛ إذ ناصر جدّة المعاني واختراعها(9). ولكنّه لم ينس في ضوء موقفه هذا قيمة المعنى بحدّ ذاته. اي أنّه ميّز بذكاء

(4) انظر ما سبق ص: 38.
(5) انظر ما سبق ص: 33.
(6) انظر ما سبق ص: 123.
(7) انظر ما سبق ص: 75.
(8) الشعر والشعراء ج 1 ص 20 - 21.
(9) نقد الشعر ص 115 - 118.

أصيل بين المعاني الجديدة والمعاني الجيّدة؛ فاسفر ذلك لديه، عن أنّ الاختراع لا يضيف شيئا إلى المعنى من حيث قيمته الشعرية أوالفنية. يقول:

" والذي عندي في هذا الباب أنّ الوصفَ فيه لاحقٌ بالشاعر المبتدئ بالمعنى الذي لم يُسبَق إليه، لا إلى الشعر. إذ كانت المعاني ممّا لا يجعل القبيح منها حسنا لسبق السابق إلى استخراجها، كما لا يجعل الحسنَ قبيحا للغفلة عن الابتداء. وأحسب أنّه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر، فلم يكادوا يفرّقون بينهما. وإذا تأمّلوا هذا الأمر نعمّا، علموا أن الشاعر موصوفٌ بالسَّبق إلى المعاني واستخراج ما لم يتقدّمه أحد إلى استخراجه، لا الشعر(10). "

وقد اتخذ قدامة في ضوء هذا المنطلق موقفا واضحا من بعض المحدثين الذين عرفوا بفتور معانيهم وغثاثتها، ليؤكّد في الوقت نفسه بأنّ المعنى الجيّد القديم، يظلّ محتفظا بقيمته الفنّية، بالرغم ممّا قد يكتنفه من إعادة وتردّد على ألسنة الشعراء(11). وهوموقف استعاره العسكري من قدامة، دونما إشارة إلى "نقد الشعر" أوإحالة عليه(12). ولذلك كان لابدّ من أن ننتظر ابن رشيق كي نعثر على موقف أكثر مرونة وتفهّما لهذه القضية. لقد رأى هذا الناقد أنّه من العبث مطالبة شاعر حضريّ، ربّما لم يبرح قطّ موطنه، بان يستهلّ قصائده بوصف آثار دارسة لديار متخيّلة بعيدة عن واقعه وحياته. يقول:

" وكانوا قديما أصحابَ خيام: ينتقلون من موضع إلى آخر. فلذلك أوّل ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارُهم، وليست كأبْنية الحاضرة. فلا معنى لذكر الحضري الديار إلاّ مجازا؛ لأنّ الحاضرة لا تَنسِفها الرياح ولا يمحوها المطر(...) وكانت دوابّهم الإبل لكثرتها، وعدم غيرها، ولصبرها على التعب وقلة الماء والعلف. فلهذا أيضا خصّوها بالذكر دون غيرها، ولم يكن أحدُهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عندَه كما يفعل المحدثون... وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصّة شيء من هذا كلّه، فالواجبُ اجتنابُه إلاّ ما كان حقيقة. لا سيّما إذا كان المادحُ من سكان بلدِ الممدوح، يراه في أكثر أوقاته، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ(13) ".

(10) نقد الشعر ص: 194.
(11) المصدر نفسه ص: 149.
(12) انظر ما سبق ص: 124.
(13) العمدة ج I ص: 226.

إنّ في هذا الكلام مايكفي لدَحْض الموقف المحافظ الذي اتخذه ابن قتيبة فأبان به عن تعصّب واضح وصَلَب تجاه القدماء. ولقد ذهب ابن رشيق إلى أبعد من ذلك في التعبير عن تفتّحه وميله إلى المعاني الجديدة، إذ أقرّ للمحدثين بفضلهم الكبير في إغناء المضامين الشعرية بمعانيهم المخترعة وموضوعاتهم المستوحاة من حياتهم وظروف عيشهم؛ في وقت عارض فيه أغلب النقّاد القدماء هذا النوع من الإبداع، واعتبروا المحدثين مجرّد مجتلبين لمعاني المتقدّمين، ومتطفّلين على أشعارهم. وقد أورد صاحب "العمدة" كلا ما لابن جنّي يفيد هذا الموقف الجريء الذي اتخذه من قضية القدماء والمحدثين.

قال:

"قال أبوالفتح عثمان بن جنّي: المولّدون يستشهد بهم في المعاني كما يُستشهد بالقدماء في الألفاظ(14)".

إنّ المعاني في رأي ابن رشيق لا يمكن أن تكون وقفا على جيل معيّن من الشعراء دون غيره؛ وإنّما لكل طبقة معان جديدة تغني بها إبداع الطبقة التي تقدّمتها، ليصبّ مجمل ذلك في مَعين أدب الأمّة وتراثها الفنّي(15).

وبما أنّ الإسلام غيّر من معالم الحياة الاجتماعية والثقافية التي عَاشَها الشاعر المحدث؛ وذلك بحكم الاختلاط العرقي والتطوّر الحضاري اللذين جاءت بهما الديانة الجديدة؛ فإنّ هذا الشاعر قد أضاف إلى التراث العربي عطاء فنيا عمل على إغنائه وتفتّح آفاقه(16).

ويوضّح ابن رشيق رأيه في اختراع المعاني، بشكل أكثر عمقا، حين يجعل المعنى الجديد ظاهرة إبداعية، تغترف من مصدرين اثنين هما: الاختراع بمعناه الصميم، ثمّ التوليد(17).

وقد اعتبر الأوّل منهما إبداعا فنّيا أصيلا قوامه السبق إلى المعنى وخلقه من عدم. وذلك كقول أبي نواس يصف الخمرة وبريق حبابها الذي حفّ كؤوسا رسمت فيها صورة كسرى:

(14) المصدر نفسه ج II ص 236.
(15) المصدر نفسه ج II ص 238.
(16) المصدر نفسه ج II ص 236.
(17) المصدر نفسه ج I ص 262 - 263.

بنينا على كسرى سَمَاءَ مدامة مكلّلة حافاتُها بنجوم

وقول ابي تمّام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طُويت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعالُ النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيبُ عَرْفِ العود

وقول ابن المعتزّ يصف عنبا رازقيّا:

ورازقيّ مُخطَف الخصور

كأنّه مخازن البلّور

قد ضُمّنت مسكا إلى الشطور

وفي الأعالي ماءُ وردٍ جُوري

لم يُبق منه وهَج الحَرور

إلاّ ضياءً في ظروف نور

لو أنّه يبقى على الدّهور

قرّط آذانَ الحسَان الحُور

أمّا التوليد فإضافة معنى جديد إلى معنى قديم، عن طريق اشتقاق يعكس تميّزا واضحاً بينهما. أي أنّه ليس تقليدا سلبيا للمعنى الأصلي؛ ولكنّه لا يعتبر اختراعا بالمعنى الصميم لهذا المصطلح. وذلك كقول ابن الرومي:

ووجهه يأخذ من رأسه أخذَ نهار الصيف من ليله

اجتلبه من قول رؤبة:

أضحت شواتي كالصفاة صَفصفا

وصار رأسي جبهة إلى القفا(18)

بإمكاننا إذن أن نستخلص من هذا الذي ذكرناه أنّ ابن رشيق قد اتخذ موقفا ملائما إزاء اختراع المعاني وتوليدها؛ إذ قوّم المضمون الفنّي في حدّ ذاته، فمنحه ما يستحقّ من عناية وأهمية(19). ولذلك فإنّه يعتبر إلى جانب قدامة الذي اتخذ موقفا مشابها(20)، أبرز

(18) المصدر نفسه ج II ص 242

(19) انظر ما سبق ص: 192.

(20) انظر ما ذكره قدامة عن التصرّف في التشبيه، وموقفه من ذلك فيما سبق ص: 146. [وكذا في نقد الشعر ص 115 – 118].

من خالف الفتور الذي أبداه النقاد القدماء فيما يخصّ الجدّة أو الإبداع في مستوى المعاني الشعرية.

ب - السرقات الشعرية :

لقد كان موضوع السرقات الشعرية في النقد العربي بمثابة المحكّ الذي تبلور في إطاره هذا الموقف الفاتر الذي اتخذه القدماء إزاء المضامين الفنية.

ولا بدّ لنا قبل أن نخوض في هذا الموضوع، من أن نحدّد مبدئيا، ما نقصده بمصطلح "السرقة". إنّ النقد العربي القديم استعمل لفظتين اثنتين للدلالة على المعاني المأخوذة أوالمجتلبة، هما: السَّرَق أوالسرقة؛ ثمّ الأخذ. ويتضح منذ البداية أنّ المصطلح الأول أشدّ صرامة من الثاني؛ إذ الأخذ لا يجاوز حدود اجتلاب معنى مسبوق أوقديم. في حين أنّ "السرقة" إغارة على هذا المعنى ومحاولة للسيطرة عليه. ولذلك فإنّها تنمّ عن انتقاص من قدر الشاعر وقيمته. وهذا بالضبط ما تعكسه عناوين مجمل ما ألّف في هذا الموضوع بإيحاء من مواقف ذاتية ومتحاملة(21). ولكنّنا لا نعدم إلى جانب هذه المواقف آراء موضوعية، استعمل أصحابها مصطلحا محايدا ودقيقا، لا يوحي بأيّ نوع من أنواع الانتقاص أوالنيل من قيمة الشاعر وقدره. من ذلك أن العسكري يطلق على "السرقة" في صناعتيه: حسن الأخذ(22) وقبحه(23).

ومنه أيضا أنّ ابن رشيق عقد لها بابا في عمدته سمّاه: باب السرقات في الشعر(24)؛ فلم يَرد لديه خلاله ما يوحي بهذا المعنى القدحي الذي أشرنا إليه.

ولقد عبّر الآمدي قبل ابن رشيق والعسكري عمّا يشبه هذا الموقف. فكان ذلك من جملة ما يحمد له في موازنته بين أبي تمّام والبحتري... يقول:

"السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه(25)".

(21) عنوان رسالة مهلهل بن يموت هو: "سرقات أبي نواس"؛ وعنوان الكتاب الذي ألفه الحاتمي عن المتنبي هو: "الرسالة الموضحة بذكر سرقات أبي الطيب".

(22) الصناعتين ص 202.

(23) المصدر نفسه ص 235.

(24) العمدة ج II ص 280.

(25) الموازنة ج I ص 345.

ثمّ إنّ الجرجاني لم يكن ليخرج في "وساطته" عن هذا النسق المحايد والدقيق حين اشترط فيمن يعرض لهذا الباب "ألا يقصر السرقة على ما ظهر ودعا إلى نفسه دون ما كمن(26)".

ومعنى هذا أن لفظة: "السرقة" فقدت لدى هؤلاء النقاد معناها الحرفي، لتصبح مصطلحا متداولا على ألسنة العلماء، دونما قصد إلى التنقّص أوالاحتقار(27).

ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ من الاستعمال العادي لهذا المصطلح؛ بل امتدّ ليشمل في أحيان كثيرة بعض المعاني القديمة التي وفّق المحدثون في اجتلابها وإعادة نظمها، فنالوا بذلك إعجاب الناقد العربي الذي عبّر عن حسن تقبّله لهذه المعاني بعبارات متعدّدة كقوله: أحسنَ الأخذ(28)؛ وقوله: ومن لطيف السرق(29)؛ أوقوله: وأجلّ السرقات منظوم النثر(30).

وبناء على ذلك سنضع مصطلح "السرقة" بين قوسين اثنين، كلّما دعت الضرورة إلى استعماله في هذه الدراسة، كي نشعر القارىء بدلالته العلمية التي لا توحي بأيّ عيب أومعرّة.

❑ ❑ ❑

تكاد مسالة "السرقة" تشكّل أهمّ موضوع نقديّ انشغل به القدماء؛ فألّفوا فيه كتبا ورسائل متعدّدة، أورد في شانها ابن النديم لائحة تشمل: ابن المعتزّ(31)، وابن السكّيت(32)، وأحمد بن أبي طاهر(33)، وجعفر بن حمدان(34)، وابن كُناسة(35) الذي

(26) الوساطة ص 201.
(27) انظر في ذلك على سبيل المثال لا الحصر: الصناعتين - ص 243 والعمدة ج II ص 280 - 281 - 290 - 291.
(28) الموازنة ج I ص 61.
(29) الوساطة ص 206.
(30) العمدة ج II ص 293.
(31) الفهرست ص 513.
(32) المصدر نفسه ص 327.
(33) الفهرست ص 641. وقد ذكر الكتاب في الموازنة ج I ص 112 وص 123 وص 311، كما ذكر كتاب السرقات لابن المعتز في ص 77.
(34) الفهرست ص 653.
(35) الفهرست ص 320.

ألّف رسالة في سرقات الكميت، ثمّ الزبير بن بكّار(36)، الذي وضع رسالة في سرقات كثيّر، وكذا ابن عمّار(37) الذي كتب رسالة في سرقات أبي نواس(38).

ولابدّ من أن نضيف إلّى هذه اللائحة رسالة مهلهل بن يمّوت التي تحامل فيها على أبي نواس تحاملا كبيرا، بحسب ماذكره صاحب الوساطة(39)؛ ثمّ ما وضع في سرقات المتنبّي من رسائل وكتب متعدّدة(40).

إنّ كثيرا من هذه المؤلفات قد ضاع واندثر؛ ولكنّ ذلك لا يشكّل في رأينا خسارة كبيرة. إذ أنّ الإشارات التي نعثر عليها بين حين وآخر في كتب النقد العربي القديم المعروفة بقيمتها العلمية، تكاد تجمع على أنّ هذه الرسائل وضعت لمجرّد إرضاء بعض الأحقاد الشخصية والعداوات المكينة. ولعلّ أوضح دليل على ذلك الرسالة التي ألّفها الصاحب بن عبّاد في سرقات المتنبّي، إذ تعكس هذا المنحى الذاتي الذي يرفضه النقد الموضوعي، ويتنزّه عنه.

وفي مقابل هذا التراث المتهافت الذي أهمله التاريخ العربي، نجد اليوم بين أيدينا مؤلفات قيّمة، كرّس أصحابها لموضوع السرقة جهدا علميا فائقا يتميّز بجدية في التناول، وقصد مستمرّ إلى الابتعاد عن الأحكام الذاتية.

ولعلّ من أهمّ ما يقفنا على هذا النوع من الطرح العلمي لمسالة السرقات، كتاب الموازنة، وكتاب الوساطة، اللذين يشكّل هذا الموضوع الدافعَ الأساسيّ لتاليفهما. ثمّ من جملة ذلك أيضا الباب الذي خصّه صاحب العمدة للسرقة(41)، فتناولها فيه بدقّة وتفصيل، لا يمكن أن يمليهما التحامل المتعصّب أوالحقد الذاتي.

ومن هذا التراث العلمي كذلك، البابان اللذان خصّهما العسكَري لحسن الأخذ وقبحه(42)؛ فتطرّق فيهما لموضوع السرقة بمنهج نقدي دقيق لا نكاد نعثر على مثيل له فيما

(36) المصدر نفسه ص 392.

(37) المصدر نفسه ص 704.

(38) مخطوط بالأسكوريال - انظر: فهرست مَ عَ بالأسكوريال - درنبورج ص 772.

(39) الوساطة ص 209.

(40) الوساطة 209.

(41) العمدة - ج II ص: 280 - 293.

(42) الصناعتين - ص: 202 - 244.

كتب عن الأخذ واجتلاب المعاني(43).

ولا بدّ من أن نتساءل إزاء هذا الحماس الكبير عن الأسباب التي دفعت النقاد القدماء إلى الاحتفاء بمثل هذا الموضوع؟

إنّ النقد الأدبي الحديث لم يعد يهتمّ بالسرقة؛ بل استبدل بها موضوعا آخر يتلخّص في دراسة ما قد تمارسه بعض الآثار الفنية من تأثير في إبداع الشاعر أوإنتاجه. وحين يكشف هذا النقد عن أنواع التشابه بين أديب معيّن وبين بعض من عاصره من المبدعين أوتقدّمه، إنّما يهدف إلى إبراز تأثر هذا الأديب بغيره، دون أن يرميه بالسرقة أوالإغارة.

أمّا بالنسبة لنقاد الشعر العربي في العصر الوسيط، فإنّ هذه القضيّة قد اكتست أهمية خاصّة، بحكم فهمهم الدقيق والمحدّد لمصطلح "المعنى"(44)؛ إذ اهتمّوا بحيّزه الجزئي، دونما نظر إلى امتداده عبر القصيدة الشعرية أوالغرض الفنّي. وهوتصوّر أدّى حتما إلى اعتنائهم بتفصيل القول في السرقة على أساس أنّها اجتلاب للجزئي والدقيق، أوالخفيّ والمستتر من المعاني الشعرية. ولذلك فإنّ السرقة التي اهتموا بها، إنّما هي إعادة هذه المعاني بلفظ مغاير يخفيها ويطمس معالمها. وهذا بالضبط ما كان يفهم من السرقة حين يرمي بها بعض الشعراء بعضا، أويتهم بها الناقد الأديبَ فيصفه برداءة السرق وقبحه. أمّا الإغارة بمعناها الحرفي، أي اجتلاب اللفظ والمعنى ومحاولة السيطرة أوالسطوعليهما، فإنّ النقد العربي قد أدانها بحكم مسبق، فلم يولها أيّ عناية أواهتمام. ولذلك فإنّ الجرجاني ينبّهنا إلى أنّ السرقة لا تعني أخذ أشعار غيرنا، ومحاولة نسبتها إلى إنتاجنا الشخصي أودمجها ضمنه(45)؛ إذ لا يَعْدُوذلك أن يكون اختلاسا ساذجا وغير موفّق، لا يحتاج إلى أكثر من التنبيه عليه في غير ما عناء أوصعوبة. فقد حكى أبوبجيلة أنّه رامَ سرقةً من هذا النوع، فردّه عن ذلك ممدوحه الذي لم يجد أيّ صعوبة في معرفة صاحب المعنى الأصلي(46). وقد شاع عن الفرزدق أنّه كان يهدّد الشعراء بهجائه فيتنازلون له عن بعض أبياتهم ليجتلبها إلى شعره(47). قال صاحب الأمالي:

(43) المصدر نفسه ص: 243.
(44) انظر ما سبق ص: 189.
(45) الوساطة ص 192
(46) المصدر نفسه ص 194 [وفيه: ابونخيلة؟].
(47) المصدر نفسه ص 193.

" ... لقي الفرزدق كثيّرا ... فقال: أنت يا أبا صخر أنسب العرب حيث تقول:

أريد لأنسى ذكرها فكأنّما تمثّل لي ليلى بكلّ سبيل

فقال كثيّر: وأنت يا أبا فراس أفخر العرب حَيث تقول:

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومانا إلى الناس وقّفوا

وهذا ن البيتان لجميل سرق أحدهما كثيّر، والآخرَ الفرزدق(48) ".

ويتضح من خلال النصّ أنّ الفرزدق إنّما أراد أن يهزأ بكثيّر، فما كان من هذا إلاّ أن رماه بالتهمة نفسها، فأشار إلى إغارته على جميل أيضا. وهوخبر لا نعدم له أمثلة في كتب الأدب العربي القديم، يرويها أصحابها للتسلية واللهو، أكثر ممّا يقصدون بها إلى المعرفة بمعناها الصميم.

❑ ❑ ❑

ولكنّ أمر المعاني لا يقف عند حدود السرقة والأخذ، كما قد يتبادر إلى أذهاننا بتأثير من هذا الاهتمام النقدي الذي وقفنا عنده. بل هناك من المعاني العامّة ما اعتبره النقد العربي القديم ملكا مشتركا، ومعنى مُتدَاَ وَلا غير موقوف على شاعر بعينه(49). يقول الجرجاني:

" فمتى نظرتَ فرأيت أنّ تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجوادِ بالغيث والبحر، والبليدِ البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار... أمور متقرِّرة في النفوس، متصوّرة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والمفحم؛ حكمت بأنّ السرقة عنها منتفية، والأخذَ بالاتّباع مستحيل ممتنع(50) ".

ثمّ إنّ هناك نوعا آخر من المعاني، ألحقه القدماء بهذه المقاصد العامّة التي لا يمتلكها واحد من الشعراء دون غيره. ونقصد بذلك بعض ما يشتهر من الأبيات فيصير على ألسنة الرواة بمثابة المعنى المتداول، وإن كان في بدايته إبداعا وتخيّلا صميمين. ولذلك فإنّ الشعر يخرج من مجال السرقة والأخذ بمجرّد اعتبار معناه ملكا مشتركا وحقّا عامّا يأخذ كلّ شاعر منه بطرف. وتلك حال بعض ما يصادفنا من شعر عربي قديم تتكرّر معانيه وتتردّد من شاعر إلى آخر؛ كأن يشبّه:

(48) ذيل الأمالي ص 119 – 120

(49) الموازنة ج I ص 346 – 347؛ والوساطة ص 183 – 184؛ والعمدة ج II ص 280.

(50) الوساطة ص 183 – 184.

" الطلل المحيل بالخطّ الدارس، وبالبُرد النَّهج، والوشم في المعصم. والظُّعن المتحمّلة بالنخل، وعلائقها باعذاق البُسر ...

وكوصف الحمول ومَوَران الآلِ بها، وذمّ الغراب والصُّرَد والسانح والبارح ... وتشبيه الظبي بشهاب القذف، والعُقاب بالدلوالتي خانها الرِّشاء. . .(51)"

وتختلف هذه المعاني التقليدية عن المعاني العامّة من حيث ارتباطها بثقافة الشاعر وروايته عمّن تقدّمه؛ في حين أنّ المعنى العامّ شيء كامن في مخيّلتنا إن صحّ هذا التعبير.

ولذلك فإنّها - أعني المعاني التقليدية - تقتضي الخبرة والتجربة. وهوما يؤول إلى أنّ مجالها محدود وضيّق إذا ما قورنت بالمعاني العامّة. فقد يبدولأوّل وهلة أنّ تشبيه الخدّ بالوردة تشبيه عادي لا يحتاج إلى كبير ثقافة أوخبرة؛ ولكنّ الأمر ليس كذلك بالنسبة لشاعر جاهلي لم ير الورد في حياته قطّ. وقس على ذلك فيما يتعلق بتشبيه البِكر المحتجبة ببيضة النعام المتوارية في الرمل. . . على اعتبار أنّه تشبيه لا يمكن أن يكون عاديا بالنسبة للمحدثين، لأنهم لم يعرفوا جمال هذا المشهد الذي كان متداولا بين شعراء الجاهلية. وذلك أمر ينسحب على جميع ما قاله القدماء في وصف الصحراء والقوافل ... فكان عامّا فيهم وشائعا بينهم لأنّه جزء من حياتهم(52).

فإذا استثنينا في مجال السرقة المعاني العامّة، والمضامين التقليدية لم يبق أمَامَنا حتما سوى المعاني الأصيلة التي من الممكن أن يُدّعى فضل اختراعها أوالسبق إليها، والتي لا يتاح لجميع الشعراء أن يوفّقوا فيها على حدّ سواء. وهذه المعاني هي التي قصد إليها النقاد القدماء، فشغفوا بتتبّع معالمها ومعرفة أصولها. ولذلك فإنّ الشاعر لا يعدّ سارقا في رايهم إلاّ إذا عمد إلى هذا النوع من الإبداع والتصوير، فعبّر عنه بطريقة قد تحسن فتستجاد، أوتقبح فتُطّرح وتسترذل.

❑ ❑ ❑

ويبدولأوّل وهلة أنّ هذا الاهتمام بالسرقة، يتعارض تعارضا مبدئيا مع تقديس النقد العربي لشعر القدماء واستجادته لمذهبهم والسير على منوالهم. ثمّ يتعارض أيضا مع ما

(51) المصدر نفسه ص 184.

(52) المصدر نفسه ص 186.

تبيّناه سابقا من أنّهم اعتبروا المضمون ذا قيمة ثانوية لا تؤثّر في جودة الشعر من حيث هوشعر...

ولمحاولة الإجابة عن هذا التساؤل المعقول، لابدّ من أن نفهم أوّلا الطريقة التي أثار بها النقد العربي القديم قضية السرقة.

إنّ المبدأ العامّ الذي انطلق منه الناقد القديم لطرح هذا المشكل ومعالجته، يكمن في أنّ الشاعر يستعمل معاني من تقدّمه، لا عن رغبة أواختيار حرّ؛ وإنّما هومضطّر إلى ذلك، اضطرارا يمنحه الحقّ المطلق في هذا الاستعمال. يقول العسكري:

"ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم...(53)"

ويذهب ابن رشيق إلى أبعد من ذلك، إذ يتبنّى رأيا جوهريا لأستاذه عبد الكريم النهلشي، مفاده أنّ الشاعر إذا اعتمد باستمرار على السرقة والأخذ، كان ذلك منه عجزا وبلادة. ولكنّ هذا لا يعني وجوب التنكر لجميع المضامين والمعاني التي سُبق إليها هذا الشاعر، ثمّ الانطلاق من عدم أوفراغ. وإنّما يقف عند حدود إقامة توازن معيّن بين طرفين متقابلين لا بدّمن أن يتجاذبا كلّ أديب أومبدع.

يقول عبد الكريم:

"اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كلّ معنى سُبق إليه جهل...(54)".

ويتّضح لنا هذا الأمر بشكل أكثر دقّة حين يحدثنا أغلب النقاد الشعراء في ارتياح تامّ عن مصادر معانيهم، ومضامينهم المجتلبة من أشعار غيرهم. والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعدّدة. نجد نماذج منها في كتاب الصناعتين(55)؛ وفي فصول التماثيل الذي لم يتردّد صاحبه في أن يقفنا على معانيه المخترعة الأصيلة(56)، وصوره المجتلبة المأخوذة، بارتياح لا يختلف في الحالتين معا؛ وإن كان هذا الذي يأخذه من غيره مجرّد معنى عاديّ وبسيط مغمور المصدر. فهويذكر من بين ما يذكره في هذا المجال أنّ تشبيهه عناقيد العنب

(53) الصناعتين ص 202.

(54) العمدة ج II ص 281، وهورأي لعبد الكريم النهشلي، استاذ ابن رشيق.

(55) انظر من ذلك على سبيل المثال لا الحصر كتاب الصناعتين: ص 202 – وص 217.

(56) فصول التماثيل ص 10

بالضفائر معنى مستمدّ من كلام أعرابية في ابنتها(57)؛ وأنّ تشبيه الثريا عنده وعند مسلم بعنقود العنب الأبيض، صورة مستمدّة من كلام لرؤبة(58).

فلعلّنا نستخلص بعد هذا الذي ذكرناه أنّ لكلّ شاعر الحقّ في أن يستخدم معاني من سبقه. وإذا كان القدماء أنفسهم قد ساروا وفق هذا النهج، فإنّ المحدثين أولى بذلك، وأكثر منهم عذرا. يقول الجرجاني:

"ومتى أجهد أحدنا نفسَه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنَه في تحصيل معنى يظنّه غريبا مبتدَعا، ثمّ تصفّح عنه الدواوين لم يخط أن يجده بعينه(59). "

ولكنّ سرقة المحدثين مختلفة عن سرقة القدماء من حيث طريقة الأخذ أوشكل الاجتلاب؛ إذ لدى هؤلاء من البساطة والوضوح ما يجعل أخذهم صريحا ظاهرا، لا يجد الناقد أيّ صعوبة في الكشف عنه وتبيّنه. في حين أنّ سرقة المحدثين دقيقة ومستترة، لأنّهم يمتلكون من الوسائل ما يكسبهم مهارة فائقة في اختلاس المعاني وإعادة صياغتها بأسلوبهم الخاصّ(60). ولذلك فإنّ النقد العربي اهتمّ بسرقات هؤلاء، ووجد فيها مجالا خصبا لاختبار قدراته وأدواته الدقيقة.

لقد كان موضوع السرقات بالنسبة للنقاد القدماء قضية أساسية طرحوا من خلالها مسألة التطور العامّ الذي عرفه الشعر العربي في مستوى مضامينه، وجملة التغيّرات الجزئية التي طرأت على هذه المضامين عبر عصورها المختلفة. ومردّ ذلك في رأينا إلى طموح علمي كبير، كان يسعى باستمرار إلى أن يحقّق دقّة وصرامة في التعامل مع النصّ الإبداعي. ولذلك فإنّ هذا النقد الطّموح تساءل في شكّ وتوجّس عن المعنى الجزئي في القصيدة، هل هومعنى للشاعر الذي نظمه؟ وإذا لم يكن له، فمن أيّ شاعر استعاره؟ ومن الذي أبدع هذا المعنى أوّل مرّة؟ وماهي القيمة الفنية التي تميّز بها أوّل ما نُظم؟ ثمّ من هم الشعراء الذين تعاوروه فأضافوا إليه سماتهم الإبداعية الخاصّة؟ وما قيمة الصياغة الفنية التي صاغ بها كلّ واحد منهم صلب هذا المعنى أوأصله؟ ومن منهم استطاع أن يضفي عليه من الظلال ما

(57) المصدر نفسه - ص 8

(58) المصدر نفسه ص 9؛ وانظر أمثلة أخرى لذلك في ص: 29 - 31 - 32 - 33 - 34 - 45 - 85.

(59) الوساطة ص 215. وفيه: ...مبتدعاً، ونظم بيتا يحسبه فردا مخترعا، ثمّ ... لم يُخطئه أن يجده بعينه. [المترجم]

(60) المصدر نفسه ص 214.

يمكن ان يوحي بانّه معنى جديد؟ ومن الشاعر الذي لا يعدوان يكون قد كرّر ما قاله غيره؟ اوالحق بهذا الذي سُبق إليه غثاثة وفسادا ... ؟

إنّها بعض أسئلة ممّا طرحه هؤلاء الرواد الأوائل حول موضوع السرقة، ثمّ حاولوا الإجابة عنها بابحاث جادّة ومدعمة بمعارف سعت باستمرار إلى ان تحقّق أكبر قدر من الدقّة والعمق والتحرّي.

وقد وعى النقد العربي الصعوبات الجمّة التي تعترض كلّ من حاول دراسة هذا الموضوع؛ فاشترط فيمن رام ذلك حصافة في الراي وتمكّنا من الأدوات. إذ السرقة باب لا ينهض به إلاّ ناقد بصير وعالم مبرّز، على حدّ تعبير صاحب الوساطة(61)، الذي لم ير في خصوم المتنبّي سوى أناس مفتونين بادّعاء السرقة عليه، وهم لا يعرفون من ذلك إلاّ الاسم الظّاهر والنعت السطحي(62).

إنّ دراسة السرقة تقتضي معرفة عميقة بمصادر الشعر العربي القديم واصوله؛ وخاصّة حين يتعلّق الامر بالمعاني الخفية التي لا نستبين فيها معالم الاخذ لأوّل وهلة، وكذا الأبيات التي تتعدّد مصادرها فتكون معانيها مستمدّة من بيتين أوأكثر لشعراء مختلفين، كنحوقول أبي تمّام:

" فَحيَّوا بالأسنّة ثمّ ثنّوا مصافحة باطراف الرماح

اخذ قوله "فحيّوا بالأسنّة" من قول مسلم:

فحيّوا باطراف القنا وتعانقوا معانقة البغضاء غير التودّد

واخذ قوله "مصافحة باطراف الرماح" من قول أبي إسحاق التغلبي:

دنوت له بأبيضَ مشرفيّ كما يدنو المصافح للسّلام(63). "

ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ من الصّرامة العلمية في تتبع المصادر وأنواع السرقة والأخذ؛ بل حاول بعض النقاد دراسة أصول المعاني، وتسلسلها عبر عصور الأدب العربي القديم في جملتها.

وهومرمى يتطلّب لا محالة معرفة علمية عميقة وذاكرة ذات قدرة استيعابية خارقة

(61) المصدر نفسه ص 183.
(62) المصدر نفسه ص 183.
(63) الموازنة ج I ص 109.

للعادة. ومن ذلك على سبيل المثال أنّ كثيرا من الشعراء تداول صورة سباع الطير التي تحوم حول بقايا المعارك، تريد جثث القتلى لغذائها... فحاول الآمدي(64) تتبع هذه الصورة، والكشف عن أصولها وتطوّرها عبر مختلف فترات الأدب العربي القديم؛ كي يتمّ له تقويم بيتين لأبي تمام يصف فيهما جيشا يقصد معركة. قال:

" قال مسلم بن الوليد:

قد عوّد الطيرَ عادات وَثِقن بها فهنّ يتْبَعنه في كلِّ مُرتحل

أخذه الطائي فقال:

وقد ظُلّلت عقبان أعلامه ضحىً بعقبان طير في الدّماء نواهل
أقامت مع الرايات حتّى كأنّها من الجيش، إلاّ أنّها لم تقاتلِ(65)

فأتى في المعنى زيادة، وهي قوله " إلاّ أنّها لم تقاتل " وجاء به في بيتين.
وقد ذكر المتقدّمون هذا المعنى، فأوّل من سبق إليه الأفوه الأوْديّ، وذلك بقوله:

وترى الطيرَ على آثارنا رأي عينٍ ثقةً أن ستُمارُ

فتبعه النابغة فقال:

إذا ما غزا بالجيش حلّق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب
جوانح قد أيقنّ أنّ قبيلَهُ إذا ما التقى الجمعان أوّل غالب

فأخذه حميد بن ثور فقال يصف الذئب:

إذا ما غدا يوما رأيت غمامة من الطير ينظرن الذي هو صانع

وقال أبونواس:

تتأيّا الطيرُ غَزْوَتَهُ ثقة بالشّبع من جَزرِهْ

أي تتعمد وتقصد(66). "

ولعلّنا لا نعدم بعض الصواب حين نشكّ في شموليّة هذا التعقّب الصارم لأصولً

(64) المصدر نفسه ص 65.
(65) ومعنى ذلك انّ العقبان إنّما تصحب الجيش لأنها على يقين من انتصاره، فهي تقصد إلى ان تتغذّى من جثث الأعداء.
(66) انظر أمثلة أخرى لذلك في الشعر والشعراء ج I ص 236 ص 237، وكذا في الصناعتين ص 204 فما بعد، وص 225 فما بعد.

المعاني ومصادرها المبدئية ؛ ولكنّ ذلك لا يمنعنا من أن نعجب بالدقّة الفائقة، والنهم العلمي الطّموح، اللذين اتصف بهما مثل هؤلاء النقاد المتتبّعين لأنساب المعاني.

❑ ❑ ❑

إنّ دراسة أصول المعاني، ومحاولة معرفة تَسَلْسُلِ أنْسابِها، لم تكن مسالة مقصودة في حدّ ذاتها وإنّما كانت وسيلة للمقارنة بين شاعرين أوأكثر، ينزحون من مورد واحد. ولذلك فإنّ اكتشاف التشابه القائم بين بيتين من الشعر، كان أهمّ بكثير من معرفة صاحب المعنى ومجتلبه. فابن قتيبة يكتفي في سبيل ذلك بالإشارة إلى التشابه بين بيت للفرزدق وبيت آخر لشاعر مغمور لم ينشغل صاحب الشعر والشعراء بالتعرّف عليه والتنصيص على اسمه(67).

والآمدي يذكر في مكان من موازنته أنّ أبا تمّام أخذ أحد معانيه الشعرية من عديّ بن الرّقاع(68)؛ ثمّ يذكر في مكان آخر أنّه أخذ ذلك من حسّان(69). ويتردّد في مكان ثالث حول قول أبي تمّام:

كأنّ بني نبهانَ يوم وفاته نجوم سماء خرّ من بينها البدرُ

هل أخذه من مريم بنت طارق أم من جرير؟ ثمّ لا يحدّد بعد ذلك هل مريم التي اجتلبت من جرير، أم جرير الذي أخذ منها(70)؟

وكلّ ذلك يؤول في رأينا إلى أن أنّ تداول المعاني بين الشعراء أمر ضروري لا مفرّ منه في كلّ عمليّة إبداعية، وأنّ اجتلاب الشاعر معنى غيره حقّ من حقوقه المشروعة. ولذلك فإنّ السرقة في عرف النقد الموضوعي لا يمكن أن تقوّم في حدّ ذاتها، أوينتقص من قدر صاحبها؛ إذ لا نستطيع في كلّ حال من حالاتها إقامة الدليل العلمي الذي نميّز في ضوئه بين الشاعر المجتلب والمبدع الأصيل للمعنى الذي نقوّمه. ذلك أنّ تطابق حالات

(67) الشعر والشعراء ج I ص 391.
(68) الموازنة ج I ص 104.
(69) المصدر نفسه ص 114.
((70) المصدر نفسه ص 72.

الإحساس أمر لا يمكن إبعاده أوردّه جملة وتفصيلا . " ولهذا السبب يحظّر الجرجاني على نفسه، ولا يرى بتّ الحكم على شاعر بالسرقة(71) . "

إنّ السرقة في حدّ ذاتها أمر حياديّ أخلاقيًا، شأن الكتابة الشعرية نفسها . فكما أنّ الشاعر لايُدان لأنّه يكتب الشعر، فإنّه كذلك لا يُدان لأنّه يتصرّف بمعاني من سبقه . ولهذا فإنّ الموقف النقدي الموضوعي من هذه القضية يجب أن يرتبط بالمقاييس التي نميّز في ضوئها بين السرقة الجيدة والسرقة الرديئة، كنحوما يرتبط كلّ تقويم نقديّ صميم بتخليص جيد الشعر من ساقطه .

يمكننا أن نستخلص إذن بأنّ استعارة معنى من المعاني لا يضرّ الشاعر في شيء؛ وإنّما الذي ينال منه طريقةُ الأخذ وأسلوبه . وهوما ينتج عنه :

1 - أنّ السرقة الجيّدة لا تقلّ عن إبداع المعنى أواختراعه .

2 - أنّ السرقة الرديئة عيب كبير، يشوّه المعنى الشعري، ويلحق المعرّة بصاحبه .

إنّ السرقة الجيّدة تضفي قيمة فنية جديدة على المعنى الأصلي الذي نستعيره أونجتلبه . ويتمّ ذلك بأن نضيف إلى هذا المعنى ظلالا وإيحاءات لم تتوفّر له في بداية اختراعه؛ أونصوغه في لفظ ملائم ومتميّز عن صياغته المبدئية . يقول ابن رشيق :

" والمخترع معروف له فضله، متروك له من درجته، غير أنّ المتّبع إذا تناول معنى فأجاده بأن يختصره إن كان طويلا، أويبسطه إن كان كزّا، أويبيّنه إن كان غامضا، أويختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أورشيق الوزن إن كان جافيا، فهوأولى به من مبتدعه(72) . "

وقد أورد العسكري لأبي تمّام قوله :

فيمَ الشماتة إعلانا بأسد وغىً ... أفناهم الصبر إذْ أبقاكم الجزَع

أخذه من قول السموءل :

يقرّب حبُّ الموت آجالنا لنا ... وتكرهه آجالهم فتطول

فوجد صاحب الصناعتين في هذا الأخذ بعض ما يثبت قيمة إبي تمام وتفوقه؛ إذ أضفى على صلب المعنى حيوية تعبيرية حين جاء به في نصف بيت فقطّ؛ ثمّ لم يكتف

(71) الوساطة ص 215.

(72) العمدة ج II ص 290.

بجودة الاختصار وحسن الإيجاز، بل أضاف إلى ذلك طباقا موفّقا بين الصبر والجزع، وبين أفنى وأبقى(73)، فخفي السّرق وتضاءل إزاء هذا الإبداع المضاعف.

وهذا ما فعله أبونواس أيضا حين عمد إلى قول الأعشى:

وكاس شربْتُ على لذّة   وأخرى تَداويتُ منها بها

فاختصره في الشطر الثاني من قوله:

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء   وداوني بالتي كانت هي الداء(74)

ولم يكتف النقاد القدماء باستحسان السرقة الجيدة واستهجان السرقة الرديئة ؛ بل ذهبوا في دقّة تحرّيهم لهذا الموضوع إلى التعريف باشكال الأخذ، وأساليبه الخفية، والكفيلة بمحو آثاره والتستّر على أصوله ومصادره. لأنّه كلما كانت هذه المصادر والأصول صعبة التحديد، زادت حتما قيمة السرقة وتضاعفت فائدتها في مستوى الدراسة النقدية.

وأهمّ ما تبيّنه علماء النقد العربي من طرق الاجتلاب، أربعة أساليب أساسية:

أولّها يكمن في تحويل المعنى عن الغرض الذي قيل فيه إلى غرض آخر ؛ كان يكون في التغزّل ثمّ ينتقل إلى الخمرة. ومن ذلك قول ابي نواس:

قال: ابْغني المصباحَ قلت له اتّئد   حسبي وحسبُك ضوءُها مصباحا

اخذه من بشار في وصف امرأة:

خَودٌ إذا جنح الظلام فإنّها   تكفي المؤانسَ فَقدَةَ المصباح(75)

ويتحدّد الشكل الثاني في أن يعمد الشاعر إلى معنى منثور فينظمه، كنحوما ذكره العسكري من انّ ابا تمّام سمع "قول زياد لأبي الأسود: لولا أنّك ضعيف لاستعملتك.

فقال أبوالأسود: إن كنت تريدني للصّراع فإنّي لا أصلح له، وإلاّ فغير شديد ان آمر وانهي. فقال أبوتمّام:

تَعَجَّبُ أن رات جسمي نحيفا   كانّ المجد يدرك بالصّراع(76)"

ولقد رأى النقاد القدماء في هذين المثالين اللذين ذكرناهما نموذجا موفّقا للسرقة

(73) الصناعتين ص 206.
(74) فصول التماثيل ص 12-13
(75) فصول التماثيل ص 37 وانظر امثلة اخرى لذلك في كتاب الصناعتين ص 204 وص 205.
(76) الصناعتين ص 218، وانظر امثلة اخرى لذلك في العمدة ج II ص 293.

أوالأخذ ؛ ذلك انّ صورتهما الجديدة أجود بكثير من صيغتهما الاصلية ، وإن كان المعنى قد ظلّ هونفسه في كلتا الحالتين .

أمّا الطريقة الثالثة فتكمن في أن نضيف إلى المعنى القديم معنى جزئيا يبلوره في صورة جديدة وموقّه . ومن ذلك " قول اعرابي :

إنّ الندى حيث ترى الضّغاطا

فاخذه بشار وشرحه وبيّنه ، قال :

يسقط الطير حيث ينتثر الحبّ وتُغْشَى منازلُ الكرماء

ومثله قول الآخر :

يزدحم الناس على بابه والمنهل العذب كثير الزّحامْ (77) "

وهي أمثلة واضحة لمعنى شعري تداوله ثلاثة شعراء ، فصاغه كلّ واحد منهم في صورة متميّزة .

والطريقة الرابعة من أساليب الأخذ تتحدّد في أن يعمد الشاعر إلى معنى مسبوق فيقلبه ويناقضه ؛ " كقول المتنبّي :

أأحبّه وأحبّ فيه ملامةً؟ إنّ الملامة فيه من أعدائه

إنّما نقضَ قول أبي الشيص :

أجد الملامة في هواكِ لذيذة حبّا لذكْرِك ، فلْيَلُمني اللُّوم

واصله لأبي نواس في قوله :

إذا غادَيتني بصبوح عذلٍ فممزوجا بتسمية الحبيب(78) "

وإذا كنّا نلاحظ بانّ أبا الشيص لم يزد على أن كرّر معنى أبي نواس ، عامدا إلى تجريده من الاستعارة التي تضمّنها ؛ فإنّنا لا نستطيع أن ننكر الجدّة التي وفّق المتنبّي في إضفائها على أصلِ هذا المعنى بمناقضته وقلب دلالته .

وعلى العكس من هذه الطرق في الاجتلاب ، يعتبر من السرقة الرديئة :

1 - أخذ المعنى ، والتعبير عنه في غموض وتعقيد .

(77) الصناعتين ص 215 .

(78) الوساطة ص 206 والعمدة ج II ص 287 .

2 - صياغته في صورة مستهجنة، تقصر عنه ولا توفيه حقّ قدره من التعبير الموفّق(79).

3 - أخذ المعنى بلفظه. وذلك من صريح السرقة الذي لا يفيد النقد الأدبي في شيء(80).

فلعلّنا نفهم - بعد هذا الذي ذكرناه - بعض التعابير التي كانت متداولة بين النقّاد القدماء، والتي تبدولأوّل وهلة وكأنّها تعابير متناقضة ومتهافتة، لا ترقى إلى مستوى المصطلح العلمي الدّقيق والمحدّد. وذلك كقولهم: من لطيف السّرق(81)، وقولهم: أخذ المعنى فأجاد وأحسن؛ أوتعبيرهم عن الفكرة نفسها بأن يقولوا: أحسن الأخذ، وأحسن الاتّباع(82)...

إنّ هذه التعابير الدقيقة انعكاس واضح للجهد الفائق الذي بذله النقد العربي القديم في سبيل دراسة قضية السرقة من منظور متفهّم، أكسبه كثيرا من الموضوعية التي واجهت التحامل والمقاييس الذاتية ببراعة ونفاذ راي.

❑ ❑ ❑

لقد عمدنا في ما سلف إلى الحديث عن السرقات الشعرية كما كان يتصوّرها النقد العربي القديم، ويحاول في إطار هذا التصوّر ومقتضيات تطبيقه ان يظلّ موضوعيا إلى أبعد حدّ ممكن. ويبدو انّ المنهج الدقيق الذي أسفر عنه اجتهاد النقاد العرب في هذا المجال، لم يكن ليطبّق دونما خطأ أوتعسّف؛ وخاصّة حين يستعمل في تهوّر وقلّة كفاءة، أويُتبنّى لمجرّد الطعن وإذكاء الصراعات الذاتية. إنّه منهج ينطوي - وقد يكون ذلك لتلك الدّقة - على كثير من المزالق. إذ أن كلّ تشابه بين معنيين كاف بحدّ ذاته لإثارة التشكّك، والاتهام

(79) الصناعتين ص: 237.
(80) انظر ما سبق ص: 198. .
(81) الوساطة ص 206.
(82) يوجد في الموازنة عبارات كثيرة تدلّ على انّ مصطلح السرقة لم يكن -فيما نراه يعني القدح والنيل من قيمة الشاعر. انظر من ذلك على سبيل المثال لا الحصر الجزء الأوّل - ص: 61 - 70 - 76 - 83 - 86 - 91 - 98

بالسرقة. ولذلك فإنّ التساؤل حول حدود هذا التشابه أمر ضروري للغاية؛ إذ أنّها حدود غير واضحة، إن لم نقل غير موجودة بالمرّة. ومعناه أنّ التسلّح بالموضوعية الحذرة، والكفاءة الحقّة، وَحْدَه هوالذي يرشد الناقد في إنجازه هذه المهمّة الصعبة، والمحفوفة بكثير من المخاطر. فإذا عرفنا أنّه لم يكن في طاقة كلّ ناقد ان يتسلّح بذلك السلاح، أمكننا القول: إنّ الزلل والسقوط في الأحكام الخاطئة أمران واقعان لا محالة؛ وخاصّة حين يتعلّق الأمر ببعض متعقّبي الشاعر اوخصومه. إذ لا يعدم هؤلاء - حين يريدون ذلك ويتعمّدونه - معاني تقترب من شعره، أوتناسبه من بعض وجوهه؛ فيرمونه بالسرقة ويلتمسونها في سائر ما يقول.

ومن ذلك على سبيل المثال، رسالة الصاحب في سرقات المتنبّي. فقد ألّفها بدافع غيظه من أنّ أبا الطيّب ترفّع عن أن يمدحه وفضّل عليه الوزير ابن العميد. وهي رسالة مقذعة زعم فيها الكشفَ عن مساوىء الشاعر، واختلاسَه معاني القدماء والمحدثين(83). ثمّ من هذا النوع أيضا رسالة للحاتمي في سرقات المتنبّي؛ إذ ألفها فيما يبدوبتأثير من الوزير المهلّبي، بعدما لقيا الشاعر فعاملهما بنوع من التجاهل والترفع الذي أوغر صدرهما ضدّه(84).

ولكنّ هذا الأمر لم يكن ليغيب عن النقاد الكبار في هذه المرحلة، وذلك بحكم مواقفهم المتزنة التي اطلعنا عليها قبل قليل، والتي دفعتهم إلى أن يدلّوا باستمرار على بعض ما كان من تحامل أوتعنّت قد يبديه أحد المتعقّبين بفعل ذاتي متطرّف اوحاقد. ومن هذه المواقف على سبيل المثال أن الآمدي ردّ بشدّة على خصم من خصوم البحتري يدعى أبا الضياء بشر بن يحيى النّصيبي(85)، كما سخر من أبي علي السجستاني الذي كان يزعم بانّ سائر معاني أبي تمّام مسبوق وماخوذ من شعر غيره، عدا ثلاثة معان هي كلّ ما ابدعه هذا الشاعر واخترعه(86). وهونفس الموقف الذي اتخذه الجرجاني من أبي الضياء(87) في

(83) رسالة ريجيس بلاشير ص 167 - 168.
(84) المصدر نفسه.
(85) الموازنة - ج I ص: 345 - 370.
(86) المصدر نفسه ص 137 - 138.
(87) الوساطة ص 209.

تحامله على البحتري ؛ ومن ابن أبي طاهر(88) وابن عمّار(89) في تعنّتهما ضد أبي نواس(90). وقد سلك ابن رشيق أيضا هذا المسلك المتّزن في تساؤله عن مدى صحّة العنوان الذي وضعه ابن وكيع لكتابه في سرقات المتنبّي، إذ " سمّاه(كتاب المنصف) مثلما سمّى اللديغ سليما، وما أبعد الإنصاف منه "(91).

❑ ❑ ❑

إنّنا حاولنا في ما ذكرناه عن السرقة الشعرية دراسة هذا الموضوع كما تعكسه كتب النقد العربي التي ظهرت خلال الفترة الممتدّة من بداية هذا النقد إلى حدود منتصف القرن الخامس للهجرة. ولكن هذا لا يمنع من القول بأنّ التصوّر العلميّ لهذا الموضوع سيتطوّر لدى نقّادنا القدماء فيما بعد، ثمّ يزداد عمقا ودقّة وتقسيما، دون أن يفقد السمات الواضحة والأساسية التي رسمناها له(92).

ونرانا الآن في موقع الإجابة عن السؤال الذي طرحناه في بداية هذا الفصل حول الاهتمام الكبير الذي أولاه القدماء موضوعَ السرقة، وأنّه اهتمام لا يعكس أيّ تناقض بينه وبين التراث الجاهلي والإسلامي باعتباره نموذجا لابدّ من ترسّمه والنسج على طريقته. ثمّ بينه أيضا وبين إيمانهم بأن المضمون الشعري غير ذي قيمة أساسية إذا ما قورن بالشكل.

وللإجابة عن هذا السؤال الأساسي لابدّ من أن نذكر مبدئيا أنّ النقد العربي كان منسجما ودقيقا في الموقف الذي أبداه إزاء السرقات الشعرية. ذلك أنّ تشجيع الشعراء على أن يحسنوا أخذ معاني المتقدّمين، وأن يعتزّوا بتناولها وتجديدها باستمرار، ليس مناقضا لموقفهم المعروف من تقديس النموذج الجاهلي والإسلامي، بل هو على العكس، ممّا يؤكّد هذا الموقف ويزيده وُضوحا.

(88) المصدر نفسه؛ ولابن أبي طاهر كتاب في السرقات أشرنا إليه في ص: 197 من هذه الدراسة.

(89) الوساطة ص 209؛ ومعنى هذا أنّ لابن عمّار كتابا في سرقات أبي تمّام، وإن كان صاحب الفهرست قد ذكر له رسالة في سرقات أبي نواس فقطّ. انظر ص 197 من هذا العمل.

(90) الوساطة ص 209 – 213؛ وانظر فيما يخصّ رسالة مهلهل بن يموت عن أبي نواس ص: 197 من هذه الدراسة. (91) العمدة ج II ص 281.

(92) – انظر فيما يخصّ هذا الموضوع : Rhétorique des Nations musulmanes IV partie, le plagiat, 216 et suiv. - Garcin de Tassy .

ثمّ إن التاكيد على حقّ الشاعر في أن يستعمل معاني المتقدّمين والإقرار بالقيمة الفنّية التي قد تكتسبها الصياغة الجديدة للمعنى المسبوق، أمران يعكسان وجها آخر لعدم اهتمام النقد العربي بالمضمون، إلاّ في حدود قيمته الثانوية بالنسبة للشكل.

وإذا كان ابن رشيق قد أبدى بعض الخروج عن هذا الاتجاه العامّ الذي عبّر عنه نقّاد الشعر العربي، حين جعل اللفظ والمعنى صنوين متكافئين من حيث القيمة الفنية؛ فإنّه لم يكد - بالرغم من ذلك - يخالف سابقيه في جميع ما تبيّنوه من راي حول السرقات الشعرية. ومعنى هذا أنّه عبّر عن تناقض واضح في موقفه بين أن يكون محافظا، وداعيا إلى الحداثة في آن واحد. ومن هنا كان لا بدّ من أن نتساءل حول جدّة بعض آراء ابن رشيق: هل كانت مؤشّرا لتطوّر فعلي حقّقه النقد العربي القديم؟ أم أنّها محض ادّعاء، ليس له من مبرّر سوى الميل الطبيعي إلى رفض القديم لمجرّد كونه قديما ومتوارثا؟

❑ ❑ ❑

ولا بدّ لنا في نهاية هذا الفصل من أن نطرح سؤالا أساسيا يتعلّق بموقف شعراء العربية من السرقات. هل كان موقفا متجانسا مع آراء نقّاد الشعر؛ أم أنّه عمل على دحض هذه الآراء ومناقضتها؟

إنّ الشاعر العربي لم يكن يتردّد في استعمال معاني من تقدّمه أوسَلَكَ درب الإبداع الفنّي قبله. كما أنّه لم ينطلق في ذلك من مجرّد ما أبداه نقّاد الأدب من تشجيع على ترديد هذه المعاني والنسج في ضوئها؛ وإنّما وجد نفسه مضطرّا إلى التعامل مع ما نظمه القدماء أيّما اضطرار؛ إذ أنّه يغرف من أدبهم، ويستعمل لغتهم، فلا بدّ أن يقع حافره على حافرهم، ويلائم إحساسه بعض أحاسيسهم.

يقول لا موث دوفايير، في مجموعته "أفكار":

"إنّنا لا نعدم بعض الجهلة ممّن يدعم القول بعدم الإفادة من أفكار من تقدّمنا من الكتّاب والمؤلّفين؛ على أساس أنّه لا بدّ من أن ننتج آراءنا المستقلّة انطلاقا من ذاتنا، وأنّ كلّ من يعتمد على القدماء أويستقي من أفكارهم، إنّما هوشخص غير قادر على الكتابة والإبداع الفنّي إذا لم يكن هؤلاء القدماء قد وجدوا قبله. وفي هذا الادّعاء بعض الصواب لا

محالة، لوانّ كلّ من يحترم القديم ويقدّسه، أفاد منه بشكل فظّ دونما إضافة، أوتعامل لبق معه. ولكنّ الأمر بعكس ذلك تماما؛ إذ انّ كلّ متادّب، متسلّح بذوق مرهف وحسّ إبداعي أصيل، يستطيع حتما ان يصوغ افكار القدماء في شكل جديد، ويبلور اعمال من سبقه وفق جهد شخصي وإضافات بديعة(93). "

ولذلك فإنّنا لا نطلب من الشاعر، في مقابل هذه الاستعارة المشروعة ممّن سبقه، سوى بلورة ما ياخذ، ثمّ صياغة هذا الذي أخذ في صورة جديدة. وذلك ما لم يغب عن شعراء العربية إذ وفّقوا في الاستجابة لهذا المطلب الصعب.

ولكنّ هؤلاء الشعراء لم يرضوا فيما يبدوبهذه المهمّة الموقوفة على بعث آثار القدماء في حلل جديدة؛ وإنّما عمل أغلبهم على إبداع معان غير مسبوقة، اعتبروها سرّ عبقريتهم ومجدهم. بل إنّ بعضهم لم يتردّد - كما هوالأمر بالنسبة لأبي تمّام - في أن يخلّ باللفظ في سبيل جدّة المعنى وغرابته. يقول الآمدي وهوبصدد إقامة الدليل على إنصاف ابي تمام:

" وجدت أهل البصرة من أصحاب البحتريّ، ومن يقدّم مطبوع الشعر دون متكلّفه، لا يدفعون أبا تمّام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها والاستنباط لها، ويقولون إنّه، وإن اختلّ في بعض ما يورده، فإنّ الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر ممّا يوجد من السخيف المسترذل، وإنّ اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم الفاظه...

وإذا كان هذا هكذا فقد سلّموا له الشيء الذي هوضالّة الشعراء وطلبتهم، وهولطيف المعاني(94). "

ولهذه الجملة الاخيرة دلالة أساسية في رأينا، خاصّة أنّها كلام صادر عن ناقد متحامل على أبي تمّام ومتعصّب ضدّه. لقد لخّص الآمدي ضالّة الشاعر العربي القديم في أنّها الرغبة في خلق المعنى الجديد الذي لم يسبق إليه. وقد عبّر ابن رشيق أيضا عن هذا الاختراع الذي يطلبه الشاعر العربي أويسعى إليه في إصرار ومجاهدة؛ إذ عقد - كما رأينا ذلك فيما سبق من هذه الدراسة - فصلا مطوّلا لمعاني المحدثين، أبرز من خلاله إغناءهم الكبير للمضامين الشعرية(95). ولذلك فإنّنا لا نتفق مع الأستاذ بلا شير في زعمه بان

(93) انظر: - Dictionnaire de la Conversation - Tome 44, art. plagiaire
(94) الموازنة ج I - ص 420.
(95) انظر ما سبق ص: 193.

"الشاعر العربي كان يحتقر المعنى ولا يوليه أيَ قيمة فنّية "(96)؛ وإنّما نميل إلى الاعتقاد بانّ نقّاد الأدب - لا الشعراء - هم الذين قدّسوا الشكل إلى حدّ بعيد، دفعهم أحيانا إلى استصغار شان المعنى، وإفراغه من القيمة الفنّية التي يمكن أن يكتسبها في حال جدّته واصالته.

يقول بلا شير:

"إنّه وإن كان الهاجس الأساسي لدى شاعر كتيوفيل كوتيي أوتيودور دوبا نفيل، يكمن في قول الشعر، لا لشيء، وإنّما لكونه شعراً أي لمجرّد انّه لذّة فنية، تتحقّق دونما قصد إلى ان تنطوي على ثقافة اومعرفة؛ فإنّ الاهتمام بالشكل لديهما، لا ينسيهما قطّ بانّ المعاني المتداولة بين الشعراء ليست سوى معان عامّة ومشتركة. وهوما يؤول إلى انّه لا بدّ للمبدع من ان يبحث عن معان جديدة ومتميّزة. امّا الشاعر العربي القديم فإنّه لم يهتمّ إطلاقا بقيمة المعنى في حدّ ذاته. وذلك ما نستفيده من العسكري إذ يقول:

"ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم(97). "

لقد أورد بلا شير كلامه هذا وهوبصدد الحديث عن العسكري باعتباره ناقدا عربيا من القرن الحادي عشر للميلاد. ومعناه أنّ رأي هذا الناقد لا يلزم الشاعر القديم في شيء، فيعكس بالضرورة موقفه من اللفظ والمعنى أومن السرقة والاختراع.

إنّنا لا نستطيع ان ننكر تهاون بعض شعرائنا القدماء بشان المعاني والعمل على خلقها أوابتكارها. ولكنّنا في الوقت نفسه لا يمكن ان نصدّق بانّ أبا تمّام، وابن الرومي، وابن المعتزّ، والمتنبّي، والمعرّي، كانوا شعراء متخاذلين عن هذه المهمّة الصعبة، وانّ معانيهم كانت مجرّد معان متداولة أومبتذلة.

يقول أبوتمّام:

فلوكان يَفنَى الشعرُ أفنته ماقـرَتْ   حياضُك منه فـي العصـور الذّواهـب
ولكنّه صوبُ العقول، إذا انجلـت   سحائـبُ منـه أعقبـت بسحائـب

(96) انظر: Vue d'ensemble sur la poétique des Arabes - P 16

(97) المصدر نفسه ص 14

ومعنى ذلك انّه لم يكن ينسى كدّه في سبيل خلق المعنى ولوتعلّق الأمر بغرض تقليديّ وقديم كالمديح.

وكذلك يفعل المتنبّي حين يشيد بمآثر سيف الدولة، فلا ينسيه كبرياؤه التغنّي باصالته وجدّة معانيه؛ يقول:

ودَعْ كلّ صوتٍ غير صوتي فإنّني أنا الصائح المحكيّ والآخر الصّدى

ثمّ إنّ ثورة أبي نواس على المعاني التقليدية وسخريته منها أمر مشهور لا يكاد يجهله أحد.

إنّنا نعتقد أنّ مثل هؤلاء الذين ذكرناهم من شعراء العربية، كانوا بعيدين كلّ البعد عن أن يحتقروا قيمة المعاني المستحدثة والجديدة التي لابدّ من توفّرها في كلّ إبداع فنّي أصيل.

لقد كان هؤلاء المبدعون شعراء كبارا يتصدّون لنقّاد الأدب دونما تردّد، فيثيرونهم بجنوحهم نحو كلّ معنى جديد يدلّ على تمكّن وأصالة خلاّقين. وكان لا بدّ لهم في سبيل هذا التصدّي من أن يتميّزوا بنوع من العبقرية والشهرة كي يستطيعوا التحرّر من شراك الآراء الجاهزة والمذاهب المتداولة بين النقّاد والمتأدّبين. وحين يفتقر الشاعر إلى العبقرية والأصالة، لا يجد بدّاً من المسالمة، وإرضاء الممدوحين كي ينال عطاءهم. وهوما يفرض عليه الخضوع إلى الراي الشائع الذي لم يكن وقفا على نقّاد الأدب، وإنّما امتدّ ليشمل سائر الأمراء والخلفاء الذين لم يبخلوا بشيء في سبيل إرضاء ذوقهم والتغنّي بامجادهم.

ولقد كان ذوق هؤلاء يشترط في الشعر الجيّد شكلاً فنيا موافقا للتقاليد الإبداعية والقوالب المتوارثة. ولم تكن جدّة المعنى لتثير اهتمامهم. وقد عمل شعراء المديح العربي في أغلبهم على إرضاء هذا الذّوق المتداول، فاستجابوا له أواستسلموا لسلطته. وهوما جعل كثيرا من المعاني والصيغ عبارة عن كلام جاهز، يتكرّر في شعر المديح خاصّة.

الفصل الخامس

أغراض الشعر

هناك اسئلةٌ كثيرةٌ تفرض نفسها بمجرّد الشروع في دراسة الآراء النقدية عند العرب القدماء فيما يخصّ أغراض الشعر .

واوّل ما يجب طرحه من هذه الأسئلة يتعلّق حتما بعدد هذه الأغراض ، وأنواعها ؛ بحسب ما وضع لها من حدود اورسم لها من معالم .

ويبدوأن هذه الحدود قد غابت عند ابن سلاّم وابن قتيبة ؛ إذ لا نجد لديهما أيّ اهتمام بهذا الموضوع في ما وصلنا من آثارهما . ولقد كان ثعلب أوّل ناقد عربيّ قديم أثار هذه المسالة ، فوضع معالم مبدئية لأغراض الشعر وحاول إحصاءها . وسنورد فيما يلي القوائم التي وضعها نقّاد الأدب العربي لهذه الأغراض ؛ وذلك بحسب تعاقبهم الزمني ، بدءا من ثعلب وانتهاء بابن رشيق .

□ الأغراض الشعرية عند ثعلب :

تتحدّد أغراض الشعر عند ثعلب في سبعة أنواع هي : المديح ، والهجاء ، والرثاء ، والتغزّل ، والاعتذار ، والتشبيه ، ثم اقتصاص الأخبار(1).

(1) قواعد الشعر ص 37.

وقد أورد المؤلف هذه الأغراض دونما تعريف مفصّل لها أوشرح دقيق لسماتها؛ بل اكتفى بذكر أسمائها، ثم استشهد لكلّ منها ببيت أوبيتين من الشعر.

وإذا كان من الممكن أن نعتبر الأغراض الأربعة الأولى التي ذكرها هذا اللغوي أنواعًا شعرية مستقلة بذاتها؛ فإنّ ذلك يصعب بالنسبة للثلاثة الأخَر؛ إذ لا نستطيع حتما أن نفصل الاعتذار عن المدح، لأنّ استعادة الحظوة لدى قائد أوخليفة، ساءت علاقتنا به ليست إلاّ جزءا من ذكرنا لمناقبه أوتغنّيا بفضائله. كما أننا لا نستطيع أن نعدّ التشبيه غرضا شعريا قائما بذاته، إذ أنّه أداة تعبيرية تتخلّل كلّ شعر أوقول فنّي(2). وقس على ذلك فيما يخصّ اقتصاص الأخبار؛ إذ أنّ ذكر الأمم البائدة وقدماء الملوك، أوالإشارة إلى الانتصارات والهزائم، كلّها معان لابدّ من أن تجد لنفسها مكانا ضمن الرثاء والمدح والهجاء.

❐ قدامة بن جعفر:

لقد تبين قدامة ستة أغراض شعرية هي: المديح، والهجاء، والرثاء، والتغزّل، ثم الوصف، والتشبيه(3).

ولكنّ الأمر عنده لم يتعلّق بجرد تامّ لهذه الأغراض، بقدر ما تعلّق بالدراسة المفصّلة لما اعتبره أساسيا منها. ومن الجدير بالذكر في هذا المجال أنّ قدامة اعتبر الوصف غرضا شعريا قائما بذاته. وهوأمر لم يكن معروفا قبله؛ ذلك أنّ الوصف فنّ يعمّ سائر الأغراض ويتخلّلها. وهوما قد يمنع من دراسته بشكل مستقلّ. ولكن قدامة عدل عن هذا التّصور ليضيف إلى الأغراض المعروفة هذا الغرض الجديد.

ولعلّ أهمّ ما يمكن أن نؤاخذ عليه قدامة إنّما هوإبقاؤه على التصوّر الذي اعتبر التشبيه ضربا من أغراض الشعر(4). وقد كان بذلك آخر ناقد يتبنّى وجهة النظر هذه. ولابدّ من أن نلاحظ أيضا بأنّ دراسة قدامة للأغراض الستة التي حدّدها كانت دراسة اعتباطية، لم يبذل صاحبها أيّ جهد في سبيل ترتيبها ضمن نظام معيّن، سوى ما يمكن أن نتبيّنه لديه فيما يخصّ الرثاء الذي اعتبره ضربا من المديح أومظهرا من مظاهره(5).

(2) انظر فيما يتعلق بالتشبيه عند ثعلب ص: 143 من هذا العمل
(3) نقد الشعر ص 58.
(4) يرجع ذلك فيما نعتقد إلى تأثر واضح بأستاذه ثعلب.
(5) نقد الشعر ص 100.

❐ أبوهلال العسكري :

حدّد العسكري اغراض الشعر في : المدح ، والهجاء ، والرثاء ، والتغزّل ، والوصف ، ثم الفخر(6) .

وأبرز ما يمكن ملاحظته في هذا التحديد هواعتبار الفخر أحد الأغراض الشعرية المستقلة. نعم ، إنّه من الثابث انّ هذا الغرض يحتل مكانة أساسية في الشعر العربي القديم. ولكنّ ذلك لا يكفي لجعله ضربا من أضرب الشعر ، إذ لا يعدو ان يكون مظهرا من مظاهر المديح والتغنّي بالفضائل عبر ضمير المتكلّم ، وقد عدل ابوهلال نفسه عن هذا الراي في "ديوان المعاني" ، حيث حدّد الأغراض الشعرية الأساسية في : المديح ، والهجاء ، والوصف ، والتغزّل ، والرثاء ، والاعتذار(7) .

❐ كتاب "نقد النثر" المنسوب خطأ لقدامة (*) :

إن مؤلّف "نقد النثر" أبان عن فكر منظّم ودقيق حين ارجع جميع اغراض الشعر إلى أربعة أصول أوانواع هي : المديح ، والهجاء ، والحكمة ، واللهو. فالرثاء والفخر ليسا سوى فرعين من المديح ؛ والذم والتأنيب هجاء مغلّف أومستتر ؛ والزهد والأمثال ضربان من الحكمة ؛ والتغزّل والطّرد والخمريات ضروب متفرّعة من اللّهو(8) .

إنّ هذا النظام المحكم يتميز في رأينا بإيجابيات متعددة ، منها : انّ صاحبه لم يعمد إلى تحديد فنون الشعر بشكل اعتباطي ومبسّط ، ينتقل بعده إلى دراسة كلّ غرض منها على حدَة ؛ وإنّما جمع بينها في إطار اربعة أصول حدّد لكلّ منها مميزاته وسماته العامة. ثم إنّه إلى جانب ذلك جعل للحكمة مكانتها اللائقة بها ضمن اغراض الشعر ؛ في حين أن نقاد

(6) الصناعتين ص 137 .

(7) ديوان المعاني – العسكري ص 91 .

(*) حينما انجز هذا الكتاب سنة 1945 ، كانت الشكوك ما تزال تحوم حول صحّة نسبة كتاب(نقد النثر) لقدامة بن جعفر ؛ وهوكتاب صدر بمصر سنة 1933 بتحقيق الأستاذين طه حسين وعبد الحميد العبادي منسوبا لقدامة. وقد ثبت فيما بعد انّ ما طبع تحت العنوان المذكور ليس سوى جزء من كتاب(البرهان في وجوه البيان) لإسحاق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب الذي كان معاصرا لقدامة.
وقد نشر هذا الكتاب كاملا وبعنوانه الصحيح لأوّل مرّة سنة 1967 في بغداد بتحقيق الأستاذين أحمد مطلوب وخديجة الحديثي. ثم أعيد تحقيقه وطبعه بعد ذلك. [المؤلف].

(8) البرهان في وجوه البيان ص 170 .

الشعر قبله كادوا يهملون هذا الفن المتميز الذي أولاه المحدثون أهمية خاصّة. ثم إنّ صاحب "نقد النثر" أشار إشارة دقيقة للخمريات والطّرد، فصنّفهما ضمن شعر اللّهو، في وقت تناسى فيه غيره من النقّاد هذين الغرضين الأساسيين لدى شعراء العربية عموما، والمحدثين منهم بشكل خاص.

أغراض الشعر عند ابن رشيق:

من الممكن أن نقسّم أنواع الشعر التي ذكرها ابن رشيق إلى مجموعتين اثنتين:

1 - مجموعة صنّفها نقّاد لم يذكر ابن رشيق أسماءهم. وقد انقسموا لديه إلى قسمين:

أ - قسم صنّف أغراض الشّعر بحسب الحالات النفسية التي تسبق عملية الإبداع. وهي أربع حالات عند هؤلاء، تتحدّد في: الرغبة التي يتولّد عنها المدح، والرهبة التي تدفع إلى الاعتذار، والطرب الذي ينشأ عنه النسيب، ثم الغضب الذي يولّد الهجاء والتوعّد(9). ومن الواضح أنّ التقسيم الذي تبنّاه هؤلاء النقاد بإيحاء من ارسطو، يظلّ - رغم بعده النفسي، حيث يسعى إلى ربط الإبداع بالحالات الانفعالية- بعيدا عن أن يستوعب جميع الأغراض الشعرية التي كانت رائجة في الأدب العربي لهذه الفترة.

ب - ثمّ يورد ابن رشيق تقسيما آخر دون أن يشير إلى النقّاد الذين تبنّوه؛ مفاده أنّ أجناس الشعر نوعان هما: المديح الذي يرجع إليه الرثاء والافتخار والتشبيب والحكمة. ثم الهجاء الذي يرجع إليه -في عرف هؤلاء النقّاد- ما يناقض هذه الأغراض المذكورة(10)! ولعلّنا في غير ما حاجة إلى الوقوف عند اعتباطية هذا التقسيم الفضفاض الذي كان نتيجة للجهد الذي بذله بعض المناطقة بقصد إخضاع الشعر العربي لمفاهيم أرسطو. وقد رأينا فيما سلف(11) نوع الخلط الذي وقع فيه هؤلاء حين تأوّلوا مصطلح "المأساة" و "الملهاة"، فاعتبروهما مديحا وهجاء؛ وذلك بحكم عدم اطلاعهم على الشعر والمسرح اليونانيين.

2 - أمّا المجموعة الثانية فتتلخّص في الجرد الذي قام به ابن رشيق نفسه لأغراض

(9) العمدة ج 1 - ص 120.
(10) المصدر نفسه ص 121.
(11) انظر ما سبق ص 74 - 75.

الشعر، فحدّدها في عشرة أنواع هي: التغزّل، والمدح، والفخر، والرثاء، والهجاء، واستنجاز الوعد أوالاقتضاء(12)، ثم العتاب، والوعيد، فالاعتذار، والوصف(13).

❑ ❑ ❑

إنّ ابرز ما يمكن ان يشدّنا إلى هذه التقسيمات التي أوردناها بشكل مجمل، هوانّ النقاد اختلفوا حول عدد الأغراض الشعرية اختلافا بيّنا. ولعل مردّ ذلك إلى تنوع هذه الأغراض وتداخلها، خاصة إذا ادخلنا في الاعتبار بعض ما تنامى منها أوتكاثر، طيلة المرحلة الإبداعية التي اهتم بها نقاد الأدب العربي القديم. ومعنى هذا أن شمولية الجرد لم تكن مسالة هيّنة بالنسبة لهم، إن هم أرادوا عدم الاختزال الذي يحيل التنوّع والتعدّد إلى اغراض محدّدة أورئيسية.

إنّ التقسيمات التي أوردناها لم تكن -بحسب ما نعتقد- ناتجة عن دراسة مفصّلة لواقع الإبداع الشعري عند العرب. فباستثناء الجرد الذي قدّمه صاحب "نقد النثر"، نلاحظ إبعادا واضحا من طرف النقاد لبعض الأغراض الأساسية في الشعر العربي القديم، كالخمريات والحكمة. ثمّ نلاحظ في مقابل ذلك مضاعفتهم لبعض الأغراض عن طريق تقسيمها إلى أضرب متعدّدة، كنحوما جعلوا من شعر المديح: اعتذارا، وفخرا، ورثاء، ثمّ مدحا صميما. والحقيقة أن كلّ هذه الأنواع الفنية مظاهر مختلفة لجنس شعريّ واحد. بل وصل بهم الأمر أحيانا إلى اعتبار بعض الأساليب التعبيرية غرضا شعريا، كنحوما رأينا ذلك عند ثعلب وقدامة اللذين أدخلا التشبيه في زمرة المضامين أوالموضوعات الفنية.

إنّ المبادئ التي استند إليها النقّاد القدماء في تصنيفاتهم هته، كانت تختلف اختلافا بيّنا من ناقد إلى آخر. ويبقى صاحب "نقد النثر" وحده الذي انطلق في تصنيفه من وقائع ومعطيات موضوعية. ولذلك فإنّ التقسيم الذي قدّمه يتّصف بصلابة وشمولية واضحتين.

(12) يعدل الممدوح احيانا عن أن يفي بما وعد به الشاعر، إمّا لنسيان يعرض له، اولأنه يريد ذلك ويتعمّده؛ فيلجا المادح إلى أن ينظم شعرا يذكّره فيه بما وعد، ويستحثه على الانجاز والوفاء بما اقرّه على نفسه. ويكون ذلك عادة بنوع من حسن التأتّي واللباقة في اخذ الممدوح من جانب القدرة والسيادة والسماحة والبذل.

(13) العمدة - ج II - ص 116 - 180 وص 294 - 301.

وعلى العكس من ذلك نرى انّ التصنيفين اللذين اوردهما ابن رشيق دونما إشارة إلى النقّاد الذين تبنّوهما، إنّما هومحاولة فاشلة عمل أصحابها على إخضاع الشعر العربي للفكر الأرسطي. ثم نلاحظ فيما يتعلق بالقوائم التي قدّمها ثعلب، وقدامة، والعسكري أن الأمر لا يعدوأن يكون لديهم تقسيما مبسطا وسطحيا، يهمل كثيرا من القضايا الأساسية في هذا المجال. اما التقسيم الذي اقترحه ابن رشيق، فإنّه مجرّد جمع غير موفّق، لما قيل قبله في شان الأغراض الشعرية.

ويجدر بنا بعد أن وقفنا عند مختلف هذه التصانيف أن نتتبع الدّرس النقدي الذي تبلور في ضوئها. وسنتبنّى في هذه السبيل التقسيم الذي قدّمه صاحب "نقد النثر"، إذ وحده التقسيم الذي تاسّس وفق دراسة المعطيات الموضوعية كما ذكرنا قبل قليل. ولكنّنا سنهمل غرض الحكمة لأنّنا لا نظفر بايّ دراسة له عند النقّاد القدماء؛ في حين سنقف عند غرض الوصف وقفة مطوّلة، لأنّه غرض شغل هؤلاء النقّاد بشكل كبير، وإن كنّا لا نجد له ذكرا في "نقد النثر".

أ- فنّ المديح

أ - المدح الصميم:

إنّ أهمّ ما يثير انتباهنا في دراسة قدامة لهذا الموضوع أمران أساسيان:

1 - أوّلهما انّ الفضائل النفسية وحدها التي يجب أن تشكّل موضوع هذا الغرض. وقد انطلق في ذلك من مبدأ أساسي لديه، مفاده انّ الشاعر لابدّ له من ان يصف الممدوح بالفضائل التي تميّزه في ذاته. اي انّه لا مسوّغ لذكر ما يدخل في إطار مزاياه الجسدية، من جمال خلقة وطول قامة ... ثمّ لا فائدة أيضا من ذكر مناقب آبائه اومجدهم السالف؛ إذ لا يدخل ذلك في جملة ما يتميز به الممدوح باعتباره شخصا متفرّدا في فعله وسلوكه. والشاعر المجيد من استطاع بلورة الفضائل الذاتية لممدوحه في إطار من الاستقلال الذي يمنحه نوعا من التميّز الإنساني الواضح.

ولقد روي بهذا الصّدد عن عبد الملك بن مروان انّه قاطع ابن قيس الرقيات حين أنشده:

يعتدل التـاج فوق مفرقــه　　　علــى جبــين كـأنّــه الذهـــب

وقـال لـه:　يـا ابن قيــس، أتمدَحُني بالتاج كأنّي من العجم؟(14)

إنّ قدامة قسّم الفضائل النفسية(15) إلى أربعة أنواع هي:

العقل، والشجاعة، والعدل، والعفّة؛ مشيرا إلى أنّها المسلك الصحيح لكلّ مدح جيّد. يقول:

" لما كانت فضائلُ الناس، من حيث انّهم نَاس، لا من طريق مَاهُم مُشتركون فيه مع سائرِ الحيوان، علَى ما علَيه أهلُ الألْبابِ من الاتّفَاقِ في ذلك، إنّما هي: العقلُ والشجاعة والعدل والعفّةُ، كان القاصدُ لمدح الرِّجال بهذه الأربعِ الخِصالِ مصيبًا، والمادحُ بغيرها مُخطئا(16) ".

وتتضمّن هذه الفضائل الأربع كلّ القيم الأخلاقية التي تمنح الإنسان تميّزه الخاصّ. فمن ذلك أنّ العقل يتضمن: "ثقابةَ المعرفة، والحياءَ، والبيان، والسياسةَ، والكفاية، والصّدْع بالحجّة، والعلم، والحلم عن سفاهة الجهلة". وأن من "أقسام الشجاعة: الحمايةُ والدفاع، والأخذُ بالثار، والنكاية في العدوّ..." كما أن " من أقسام العدل، السماحةُ، ... وإجابةُ السائل، وقِرَى الأضيَاف..." ثم إنّ "القناعةَ، وقلّة الشرَه، وطهارةَ الإزار" من أقسام العفّة أواضربها(17). وتنشا فضائل أخر "من التركيب الحاصل بين الفضائل الأربع الأساسية؛ فيكون من العقل والشجاعة مثلا، "الصبرُ على المُلِمّات ونوازلِ الخُطوب، والوفاءُ بالإيعاد".

" وعن تركيب العقل مع السخاء: إنجاز الوعد..." وعن تركيبه مع العفّة: التنزّه، والرغبة عن المسالة(18).

إنّ الشاعر غير ملزم بان يذكر كلّ هذه الفضائل جملة وتفصيلا، بل من الممكن ان يقتصر منها على واحدة أواثنتين، فيفصّل القول في ذلك إن أراد. يقول قدامة: "المصيبُ من الشعراء من مَدح الرِّجال بهذه الخِلال لا بغَيرها، والبالغُ في التجويد إلى أقصى حدودهِ

(14) الاغاني - ج 5 - ص 79.

(15) إن المديح بالنسبة لقدامة امر يتعلّق بالرجل دون المراة التي اعتبر مدحها مشكّلا لباب التغزّل أوالنسيب.

(16) نقد الشعر ص 66 [وفيه: من حيث هم ناس].

(17) المصدر نفسه ص 67.

(18) المصدر نفسه ص: 68.

من استوعَبها ولم يقتصِر على بَعضها" .(19)

ولقد بلغ زهير بن أبي سلمى هذه الحدود(20) حين مدح حصنا الفزاريّ قائلا :

أخـــي ثقـــة لا تُـهلـك الخمرُ مالَـــه ولـكنّـه قـد يُهلـكُ المـالَ نـائلُـــهْ

تـــراه إذا مـــا جئتَـه متـهـلِّـــلا كـأنّك مُعْطيه الذي أنتَ سائلُـــه

فمن مثل حِصنٍ في الحروب ومثلُـــه لإنكار ضيمٍ أو لخصمٍ يُجادلــه

إنّ قدامة يعرّف الفضيلة بأنّها الحدّ الأوسط بين طرفين متناقضين. ولكنّ هذا لا يمنع الشاعر من أن يُفرِط في ذكر هذه الفضيلة فيصل إلى حدّها الأقصى الذي قد نستنكره خارج المجال الفنّي. وتنبع هذه القضية في أساسها من أنّ وظيفة الغلوّ إنّما هي الذهاب بالمعنى إلى الغاية التي يتخذ معها صبغة "المثل وبلوغ النهاية في النعت" .(21)

ولقد أرجع طه حسين مواقف قدامة من الفضائل، والغلوّ في ذكرها، إلى تأثير مباشر "لخطابة" أرسطو في هذا الناقد العربي(22). وقد كان على حقّ في ذلك، إذ يظهر هذا التأثير بوضوح فيما يخصّ استفادته من آراء المعلّم الأوّل في الخطابة الاستدلالية genre épidictique. ولكنّ هذا التأثير لا يعدو أن يكون -في رأينا- أفكارا أرسطية عامّة تناهت إلى قدامة دون أن تشكّل لديه عمقا معرفيا دقيقا ومفصّلا(23). ولعلّ في تحديدهما للفضائل ما يكفي لإقامة الدليل على ذلك؛ إذ جعلها المعلّم الأوّل تسع فضائل هي: العدل، والشجاعة، والاعتدال في الأهواء، والسخاء، والشهامة، وإكرام الضيف، واللطف، والحكمة في العمل، ثمّ الحكمة في الفكر والنظر(24). في حين أنّ قدامة اعتبرها أربع فضائل أساسية مستقلة، تنشأ عن بعض التراكيب الحادثة بينها فضائلُ أخرى جزئية أو ثانوية. وفي هذا ما يدلّ -لا محالة- على أنّ تأثّره بأرسطو ليس سوى تأثّر جزئي وبسيط.

(19) نقد الشعر ص: 66.
(20) المصدر نفسه ص: 67
(21) نقد الشعر ص: 62.
(22) البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر - طه حسين: مقدّمة "نقد النثر" المنسوب خطأ لقدامة.
(23) انظر ما سبق ص: 87..
(24) انظر خطابة أرسطو، [ترجمة عبد الرحمن بدوي].

ولقد استعار أبوهلال من قدامة نظريته في المديح والفضائل النفسية، دون أن يضيف إليها جديدا، ودونما إشارة إلى مصدرها الأصلي. يقول:

" ومن عيوب المديح عدول المادح عن الفضائل التي تختص بالنفس: من العقل والعفّة والعدل والشجاعة إلى ما يليق بأوصاف الجسم، من الحسن والبهاء والزينة(25). "

ولم يسلم صاحب العمدة أيضا من التأثير الذي مارسه قدامة في النقد العربي القديم؛ إذ استشهد في باب المديح من كتابه بنصّ صريح من "نقد الشعر"(26)، ووافق قدامة فيما ذكره من انّ قيمة هذا الغرض تعود أصلا إلى الفضائل النفسية. ولكنّ هذه الموافقة لم تمنعه من ان يشير إلى انّ عراقة النسب ومآثر الآباء وروعة المظهر، امور وثيقة الصلة بالمدح، غير خارجة عن مجاله. يقول:

" وأكثر ما يعوّل على الفضائل النفسية التي ذكرها قدامة، فإن أضيف إليها فضائلُ عَرَضية أوجِسْمية، كالجمال، والأبّهة، وبَسْطة الخَلْق، وسَعة الدنيا، وكَثرة العشيرة كان ذلك جيِّدا. إلا انّ قدامة قد أبَى منه، وانكَرَه جُملةً، وليسَ ذلك صوابا. وإنَّما الواجب عليه أن يقول: إنّ المدحَ بالفضائل النفسية أشرفُ وأصحّ، فَامّا إنكار ماسِواها كَرّةً واحدةً فما أظنّ انّ احدا يُساعده فيه ويُوافقه عليه(27)".

2 - امّا المسالة الثانية التي تشدّ انتباهنا إلى دراسة قدامة بن جعفر لغرض المديح، فتكمن في التجانس الذي لابدّ من أن يتوفرّ فيه بين معاني الشاعر والطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها ممدوحه.

وتفصيل ذلك انّ الناس ينتمون إلى فئات مختلفة داخل المجتمع الواحد. ومن غير المنطقي أن يستعمل الشاعر لغة واحدة وقيما متطابقة في مدحه لهم. بل الواجب أن يمدح الأمير بغير ما يمدح به الوزير، وأن يذكر من مزايا القائد العسكري غير ما يتحدّث به عن صديق من أصدقائه.

فاللائق بالملك مثلا الا يتردّد الشاعر في الإفراط في مناقبه والغلوّ في التغنّي بمجده، كالغاية التي بلغها النابغة(28) حيث قال:

(25) الصناعتين ص 104.
(26) العمدة - ج II - ص 131 - 132.
(27) المصدر نفسه - ص 135.
(28) نقد الشعر ص 82.

ألــم تـر أنّ الله أعطاك ســورةً ... تـرى كـلّ مَلْـك دونها يتذبــذبُ
بأنّك شمس والملوك كواكــبٌ ... إذا طَلَعَت لم يبدُ منهـنّ كوكــبُ

وقد أكّد ابن رشيق رأي قدامة في التشاكل الذي لا بدّ أن يحصل بين معنى المدح ولفظه، ثم بينه وبين الفئة التي ينتمي إليها الممدوح اوالمخاطب. يقول:

" وإذا كان الممدوح مَلِكا، لم يبالِ الشاعر كيف قال فيه، ولا كيف اطنب، وذلك محمودوسواهالمذموم. "(29)

أمّا الوزير فيمدح بالذكاء والفراسة والحزم وحسن التنفيذ والتروّي والتدبير السياسي الجيّد(30) وبالإخلاص للخليفة والنيابة عنه في إدارة شؤون الدولة والتفاني في خدمته. ثم من اللائق أيضا أن يوصف بسعة الاطّلاع وبالتمكن من صناعة الكتابة التي لابدّ له منها كي يقوم بمهمّته(31). والغاية القصوى في مدح قائد الجند أن يوصف بالباس والنجدة وقوّة البطش، ثمّ بما يمكن أن ينضــاف إلى ذلك من جـود وتوسّع في البـذل؛ لأنّ السـخـاء صنوالشجاعة وقرينها عند كلّ ذي همّة وصولة وإقدام(32).

أمّا العدل فصفة تخصّ الحاكم وصاحب القضاء من ذوي النزاهة الذين يتجنّبون الميلَ مع القويّ على الضعيف، أوتفضيل الغنيّ على الفقير، والقريب على الغريب أوالبعيد. ومن فضائل هؤلاد أيضا التزهد والرحمة ومايدلّ على الورع والتقوى لديهم(33).

ولم يكتف قدامة بهذا التقسيم الفئوي لطبقات الممدوحين، بل خصّ الصعاليك وقطّاع الطرق بقيم تتجانس مع ما يحبّذ لديهم من إقدام وفتك وجلَد وتيقّظ وسخاء وقلّة اكتراث بالخطوب والمخاطر(34).

(29) العمدةج II ص 129.
(30) المصدر نفسه ص 134.
(31) المصدر نفسه ص 135. لقد كان كثير من وزراء الدّولة الاسلامية [في العصر الوسيط] كتّابا مبرّزين. وقد اشتهروا في هذا الإطار بفنّ الترسّل خاصّة. ومن هؤلاء: ابن المقفّع وعبد الحميد الكاتب والحسن بن سهل وابن العميد وابن عبّاد وابن زيدون والقاضي الفاضل.
(32) نقد الشعر – ص 85 والعمدة – ج II – ص 135.
(33) العمدة ج II – ص 135.
(34) نقد الشعر – ص 87 – 88.

ولكنّ ابن رشيق(35) ردّ هذا الراي، إذ شجب تبذّل الشاعر بالمدح لكلّ من هبّ ودبّ؛ واعتبر هذا الغرض التزاما بقيم أخلاقية ومبادئ انطلق في تبنّيها من مركزه الاجتماعي، إذ كان شاعر أبي الحسن علي بن أبي الرجال، أحد قواد القيروان وزعمائها في ق 5 للهجرة.

إنّ النقّاد القدماء سنّوا هذه القواعد وفق أهوائهم الخاصّة، فرسموا للمديح -بموجب هذه القواعد- حدودا صلبة، كانت بمثابة قيود جعلت مضمون هذا الفنّ يتكرّر باستمرار، فيبدومجموعة من الصيغ الجاهزة التي لم يسام كثير من الشعراء من اجترارها، دونما أصالة أومعاناة فنّية. ولذلك فإن قصائد بعضهم تشابهت إلى حدّ كانوا يستطيعون معه إهداءَها إلى أكثر من ممدوح لينالوا عطاءهم، دونما اكتراث بالجانب الفنّي منها. وقد كان ذلك داب من يقصد إلى المال، أويخضع لرغبة الممدوح، فلا يتردّد في أن يغيّر بعض معالم قصيدته كي تروج بين مخاطبين مختلفين ومتعدّدين. يقول ابن رشيق:

"ومن الشعراء من ينقل المديح عن رجل إلى رجل. وكان ذلك داب البحتريّ، وفعَله ابوتمّام في قصائد معدودة... فامّا الذي قال: "هُنّ بُنيّاتي انكحُهنّ من شئت" فهومعذور إن لم يُثَب، فامّا إن اثيب فذلك منه قلّة وفاء وفرط خيانة". (36)

ولعلّه من الواضح أنّ ابن رشيق لا يدين من هذا السلوك سوى جانبه الأخلاقي، متناسيا الضعف الفنّي الذي قد يُسفِر عنه.

ب - الفخر:

إنّ الفخر غرض فنّي يتغنّى فيه الشاعر بحسبه ونسبه ومكانة قبيلته أوعشيرته؛ ثمّ ما يمكن أن يلائم ذلك من تَباه بالمزايا الذاتية أوالفضائل الأخلاقية المرتبطة بالفرد. ومعنى هذا أنّ تصوّر النقّاد القدماء لهذا الغرض لا يكاد يخرج عن فهمهم العامّ لغرض المديح؛ إذ لا يعدوالأمر فيهما أن يكون تغنّيا بالفضائل والأمجاد المرتبطة بالذات والعشيرة في حال، والمتعلّقة بالمخاطب أوالممدوح في حال ثانية. ولذلك فإنّ القيم الأخلاقية التي يتغنّى بها

(35) العمدة - ج II - ص 135.
(36) المصدر نفسه - ص 143.

الشاعر لا تختلف بين هذين الغرضين؛ كما أنّ الإفراط والغلوّ مستحبّان فيهما، إذ المقصود من مضمونهما إنّما هوالغاية القصوى لكلّ فضيلة نفسية أومعنى أخلاقي. وإلى جانب ذلك فإنّه لا بدّ من الابتعاد فيهما معا عن الاهتمام بالمزايا المظهرية، فلا نوليها سوى عناية ثانوية وطفيفة(37).

ولقد كان من شان هذا التطابق الذي أقامه النقد العربي القديم بين المدح والفخر أن أدّى إلى نوع من الغموض الذي لا نتبين معه الهدف الحقيقي من التغنّي بمزايا الذات وذكر مآثرها. صحيح أنّ الأمر فيهما يتعلق بمظهرين اثنين لفنّ المديح؛ ولكنّهما مظهران يتضمّنان اختلافا أساسيا لا يمكن ردّه اوإنكاره. ذلك أنّ الفخر ليس مدحا صميما بقدر ما هوتركيب بين التغنّي بفضائل الذات والقبيلة، وبين الهجاء؛ إذ لم يفخر العربيّ في الأغلب الأعمّ إلاّ ليثبت نوعا من التفوّق على غيره(38). هذا وإنّ الجانب الاجتماعي أكثر وضوحا في غرض الفخر منه في فنّ المديح؛ وذلك لأنّ التغنّي بفضائل القبيلة وتفوّقها لا يجد مكانه الحقيقي إلاّ في سياق تفاخر بينها وبين غيرها من القبائل(39).

ولقد كان من النتائج الأساسية التي ترتّبت عن نظرة النقاد القدماء إلى المديح والفخر على أساس أنهما غرضان متشابهان، أنّ أغلبهم بادر في نوع من التسرع إلى تطبيق مفاهيم المدح في مجال شعري يختلف عنه اختلافا بيّنا؛ فوقعوا في تناقض واضح، إذ لم تتضمّن الأمثلةُ التي استشهدوا بها مَدْحَ الذات بقدر ما تضمّنت التغنّي بتفوّق الجماعة الذي يختلط بذكر مثالب الأعداء وهجائهم.

(37) الصناعتين – ص 137 والعمدة ج II – ص 143.

(38) إنّ غرض الفخر في الأصل، مفاخرة تتضمن مدح الذات والقبيلة، كنحوما تتضمن هجاء القبيلة المعادية. ولذلك اعتبر ثعلب قول امرئ القيس:

ما ينكر الناس منّا حين نملكهم كانوا عبيدا وكنّا نحن أربابا

أجودَ ما قيل في هذا الباب إذ يفتخر فيه الشاعر بذاته وعشيرته، ثمّ يحطّ من قيمة الخصم ويحتقرهم. وهوما يوضّح الوظيفة الأساسية لهذا الغرض عند القدماء. وانظر فيما يخصّ البيت الذي كان ثعلب يفضّله: العمدة ج II ص 144.

(39) لقد اعتبر بعض نقاد الأدب القدماء أنّ أجود ما جاء في الفخر قول الفرزدق:

ترى الناس إن سرنا يسيرون خلفنا

وإنْ نحن أومانا إلى الناس وقّفوا

في حين أنّ نقادا آخرين فضلوا عليه قول جرير:

إذا غضبت عليك بنوتميم حسبت الناسَ كلّهم غِضابا

=

جـ - الرثاء :

إنّ النقد العربي القديم اعتبر غرض الرثاء مظهراً آخر من مظاهر المديح ؛ إذ قوّمه على أساس أنّه نوع من التغنّي بفضائل الميّت ومزايا الهالك، مع ما يتضمّنه ذلك من مواساة وتعزية. ولذلك فإنّ جميع ما يصلح في المدح من معان ومضامين، يصلح للرثاء أيضا(40). اي انّ وكد الشاعر فيهما معا إنّما هوذكر الفضائل النفسية التي يجب ان تحتلّ المقام الأوّل في قصيدة الرثاء كنحو ما تحتلّه في قصيدة المدح.

وقد اعتبر قدامة بن جعفر انّ أجود ما روي من شعر عربي في الرثاء قول أوس بن حجر : (41)

أيتها النفس اجملي جزَعــا   إنّ الذي تحذرين قد وقَعـا
إنّ الذي جَمّعَ السماحةَ والنّجدة والحزم والقوى جُمّعـا
الألمعيّ الذي يظنّ بك الـ   ظّن كان قدْ رأى وقد سمعا
أودى فلا تنفع الإشاحة من   أمر لمن قد يحاول البدعا

وهي أبيات نلاحظ لا محالة انّ الشاعر قد أتى فيها على ذكر أهمّ ما يتّصف به المرثي من فضائل. ثمّ إنّها إلى جانب ذلك استهلّت بتحسّر أليم نقف من خلاله على حزن متمكن من الشاعر إثر المصاب الذي ألمّ به. وهوما وسم خطابه بطابع أساسي أكّد عليه النقاد القدماء أكثر من مرّة واعتبروه أهمّ ما يُميّز فنّ الرثاء من غيره من فنون الشعر أوأغراضه؛ ونقصد بذلك سمة الحزن والكآبة والتحسّر التي يجب أن تتوفر في كلّ رثاء جيّد. وقد روى الجاحظ في هذا الصدد أنّه : "قيل لاعرابي : مابال المراثي أجودَ أشعاركم؟ قال : لأنّا نقول واكبادنا تحترق. "(42)

وذلك ما عبّر عنه ابن رشيق بشكل مخالف حين اعتبر انّ أجود المراثي وأكثرها تأثيرا في النفس، ما جاء من أشعار النساء في هذا الباب، لانه يدلّ على رهافة الإحساس وقلّة

=

فإذا تمعّنا البيتين معا وجدنا انّهما في مدح العشيرة والقوم دونما إطراء للذات المتفرّدة. وانظر فيما يتعلق بتفضيل النقاد لبيت الفرزدق وبيت جرير : العمدة ج II ص 144.

(40) نقد الشعر ص 100 والعمدة ج II ص 147.

(41) نقد الشعر ص 106 - 107.

(42) البيان والتبيين - ج II - ص 320.

الصبر وضعف الإرادة لديهنّ. (43)

وللتعبير عن هذا الحزن الذي يشترط في كلّ رثاء جيّد، أضفى الشعراء على ما يخلّفه الهالك من أداة وحيوان، صبغة الكآبة والإهمال اللذين يلحقانهما من جراّء موته. ولكنّ هذا المنحى المؤثّر، لم يسلم من ضغط التقاليد الشعرية المتوارثة التي استند إليها قدامة مثلا، في مؤاخذة المحدثين، بتوكيدهم طابع الحزن الذي يضفونه على ما يتركه الهالك من فرس وغيره؛ في وقت نعرف فيه أنّ القدماء ذكروا أنّ الخيل ترتاح من عناء الركوب وقسوة الحرب، فتفرح لموت صاحبها الذي لابدّ من أن نفترض فيه شجاعة مثالية ترهبها هذه الخيل بحكم تعرّضها للمخاطر، ومعاناتها مازق المعارك وشدّتها. تقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

لقد فقدتك (حذفةُ) فاستراحت فليت الخيلَ فارسُها يراها

وهو ما يعتبر لدى قدامة نموذجا للرثاء الجيّد. ومعنى هذا أنّ حزن الخيل على صاحبها لا يعدو أن يكون إهانة يلحقها به الشاعر(44). ولعلّنا نلاحظ فيما يخصّ هذه القضية أيضا بأنّ شروط إجادة الصنعة، وتحكّم التقاليد الفنية، قد ذهبا بمن سلك هذا المسلك النقدي إلى إهمال عنصر الصّدق والتعبير عن الإحساس الحقيقي والصميم لدى الشاعر أوالمبدع.

وفيما يتعلق بالشكل العامّ لقصيدة الرثاء فإنّنا نلاحظ أنّ أهم ما يشترط فيه هوعدم الابتداء بالتغزل كنحوما نجد في قصائد المدح والفخر(45). ولذلك التمسوا العذر لدريد ابن الصّمة الذي شذّ عن هذه القاعدة في رثائه لأخيه(46)؛ فذكروا أنّه لم ينظم قصيدته فيه إلاّ بعد سنة من مقتله، وبعد أن كان دريد قد أخذ بثاره(47).

ب - الهجاء:

إنّ الهجاء عند قدامة بن جعفر لا يعدوأن يكون مناقضة لغرض المديح وقلبا لمعانيه.

(43) العمدة ج II ص 153.
(44) نقد الشعر ص 101.
(45) العمدة ج II ص 151.
(46) الاصمعيات ص 105.
(47) العمدة ج II ص 152.

ولذلك فإن أجوده ما عمد فيه الشاعر إلى سلب الفضائل النفسية لدى المهجوّ وإثبات عكسها . يقول :

" فمن الهجاء المقذع الموجع ما أنشدَنَاه أحمد بن يحيى :

وكاثر بسعد، إنّ سعدا كثيرة ... ولا تبغ من سعد وفاء ولا نصرا

يَرُوعكَ من سعد بنِ عمرو جُسومها ... وتزهد فيها حين تقتلها خُبرا

فمن إصابة المعنى في هذا الهجاء أنّ هذا الشاعر سلّم لهؤلاء القوم أمرين يُظنّ أنهما فضيلتان، وليستا بحسب ما وصفناه من الفضائل فضيلتين، وهما : كثرة العدد وعِظم الخلق، وغزا بذلك مغازيَ دلّت على حذقه بالشعر . "(48)

ثم يؤكد في مكان آخر من كتابه بأن الشاعر حين يسلب : "المهجوَّ أمورا لا تُجانس الفضائل النفسانية، [يكون] ذلك عيبا في الهجاء، مثل أن يُنْسَب إلى أنه قبيح الوجه أوصغير الحجم، أوضئيل الجسم، أومُقتر، أومُعْسِر، أومن قوم ليسوا بأشراف(49) " .

ولعل أبرز ما نلاحظه لدى قدامة في هذا المجال، أنه لم يدخل في اعتباره التوجه الاجتماعي الذي لا نستطيع التغاضي عنه، أوطمس معالمه في فن الهجاء(50) . بل يبدوكذلك أنه لم يعتمد في استخلاص أحكامه وقواعده على الأعمال الشعرية بالدرجة الأولى؛ إذ لا يمكن أن ننكر بأن الهجاء يفقد كثيرا من مقوماته، إذا نحن حذفنا منه وضاعة النسب، واحتقار الأشخاص من خلال انتمائهم القبلي أوالاجتماعي، وخاصّة فيما يتعلق من ذلك بالفترة الجاهلية والأموية .

ولقد وَقَفَنا ابنُ رشيق على أن قدامة كان متفردا بهذا الرأي الذي يحصر الهجاء في

(48) نقد الشعر ص 92 .

(49) نقد الشعر ص 92 .

(50) إنّ التعريض بقوم المهجوّ شكّل موضوعا أساسيا من موضوعات هذا الغرض؛ ويتجلّى ذلك في أن يسلبهم الشاعر كلّ مقوّمات النخوة والهيبة لدى القبيلة العربية القديمة. وقد كان الإقذاع(العمدة ج II ص 170) عندهم أساسا لهذا النوع من الهجاء؛ وهوأن يعمد الشاعر إلى ذكر مثالب قبيلة معيّنة في مقابل التغنّي بمزايا أعدائها، أوأن يفضّل عشيرة على عشيرة داخل القبيلة الواحدة. وقد كان بذلك مصدر خطر كبير بالنسبة للمجتمع العربي القديم؛ إذ حين يوازن بين القبائل فيحطّ من قدر هته ويعلي من شأن خصومها، يثير لا محالة العداء بين العشائر فيحثّها على الحرب والصراع. ولذلك فإن الإسلام حرّم على الشعراء غرض الهجاء، بهدف حماية وحدة المسلمين وتلاحمهم.(العمدة ج II ص 170). ولكنّ الأمويين أعادوا لهذا التقليد حيويته وشجّعوا عليه، إذ اعتمدوا في حكمهم على العصبية والتفرقة .

سلب الفضائل النفسية المتعلقة بالشخص في حدّ ذاته. وهوتفرّد قد يكون بدافع من أصله غير العربي الذي جعله يتخذ هذا الموقف المتزن، في فترة ازدهار الشعوبية وصراع القوميات داخل الدولة الإسلامية.

إننا إذا تأملنا قصائد الهجاء عند القدماء، وجدنا حتما أنّ أغلبها يدخل في إطار الشتيمة والسّباب. وقد كان ذلك بدافع من الغضب الذي لا يتردد معه الشاعر في أن يختلق سيلا من المثالب يضيفها إلى خصمه في نوع من الفظاظة والتشنج، فيثير بذلك هذا الخصم ويُغضب مناصريه الذين لا يستطيعون التحرر من نزواتهم الفجّة، وتصلّبهم في الرد على الشاعر وشتم قومه وذويه. ومعنى هذا أن الأمر في الهجاء يتعلق بتشويه الخصم، وإهانته أوالنيل من كبريائه، كي يغدوموضوعَ سخرية واستهزاء لدى جميع الناس. ويقول جرير في هذا الصدد: "إذا هجوت فأضْحِكْ". (51)

ولقد حاول النقاد القدماء أن يقفوا ضد هذا التوجه المسرف في الشتيمة، دون أن يكون لرأيهم أي تأثير بيّن في ذلك. ومما يروى عن أبي عمروبن العلاء في هذا الشان قوله: إن "خير الهجاء ما تنشده العذراء في خِدرها فلا يقبح بمثلها. (52)"

وقد آثر قدامة أيضا هذا النوع من الهجاء المقذع والخفيّ الذي كان أبوعمرويفضله(53) ثم تابعهما على ذلك الجرجاني فاعتبر "أبلغ الهجاء ما جرى مُجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض... فأما القذف والإفحاش فسِباب محِض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن، وتصحيح النظم. (54)"

ولم يتردد ابن رشيق أيضا في أن يعارض هذا السّباب المباشر، ويفضّل عليه الإشارة الخفية والمليئة بالمعاني المقذعة. ولكنه حاول أن يجعل من موقفه مسالة نسبية، إذ اعتبر الإفحاش أمرا ضروريا حين يتوجه به الشاعر إلى بعض السَّفلة ممّن لا يتاثر بالكلام الخفي والمعاني الضمنية. "ولهذه العلّة اختلف(كما يقول) هجاء أبي نواس، وكذلك هجاء أبي الطيب فيه اختلاف، لاختلاف مراتب المهجوّين(55). "

(51) العمدة ج II ص 172.
(52) المصدر نفسه ص 170.
(53) نقد الشعر ص 94.
(54) الوساطة ص 24.
(55) العمدة ج II ص 173.

جـ - شعر اللهو

أ - الخمريات :

إنّنا لا نكاد نجد في كتب النقد التي بين أيدينا اليوم أي دراسة جادّة أودقيقة لهذا الغرض الذي عني به الجاهليون -على اختلاف طبقاتهم- عناية فائقة؛ والذي اهتم به -بتأثير من أبي نواس- كثير من الشعراء العباسيين خلال القرن الثاني وأوائل الثالث للهجرة. فقد كرّست لهذا الموضوع الشعري الهامّ دراسة متفرّدة ووحيدة أنجزها ابن المعتزّ في شكل مختارات سمّاها: فصول التماثيل(56). وهي عبارة عن كتيّب ألّفه هذا الشاعر بتأثير من ذوقة وتميّزه الإبداعي في هذا المجال؟ فجمع فيه أشعارا في الخمر وأخلاق الشرب، عمد إلى شرحها والتعليق عليها، مهتما فيها على وجه الخصوص بالتشبيهات المستعملة في وصف الخمر وذكر ألوانها وأدواتها المختلفة. ولذلك فإنّ عنوان الكتاب يوحي لا محالة بمضمونه ومحتواه.

إنّ الفصل الأوّل والثاني يكادان يشكّلان أهمّ ماورد في الكتاب من معان في الخمر وأدواتها. فقد أورد ابن المعتزّ في مطلع الكتاب تشبيهات متعدّدة، تتعلّق بالكرْم والعناقيد، وروائح الخمر، وألوانها المختلفة، وكذا ما تثيره في النفس من نشوة وإحساس بالمتعة واللذة. ثم أردف ذلك بفصل يتعلّق بالسقاة والندامى، وبما يحفظ الخمر من دنّ وقربة أوزقّ، وكذا بما يستعمله الشاربون من قواريروقَنان؛ وصينيّات وكؤوس وأقداح. أمّا الفصلان الأخيران فيتضمّنان بعض الأشعار في مجالس الخمر وجماعة الشاربين، وفي السكر والإدمان؛ وكلاماً فيما يُوصَفُ للمخمور من دواء أوعلاج ...

ولقد استند ابن المعتز في كتابه هذا إلى موهبته الشعرية أوّلا، ثم إلى بعض اشعار القدماء والمحدثين ممّن نظم في الخمرة والشرب. وكان في حديثه يشير دوما إلى مصدر التشبيهات التي يوردها، فيذكر ما عرفه القدماء منها، ثمّ ما يعدّ من إبداع المحدثين أومعانيهم الجديدة. وكان حريصاً على إبراز مكانة مسلم وأبي نواس بين سائر شعراء الخمرة؛ إذ أكّد أكثر من مرّة على إغنائهما لهذا الغرض الشعري وتعميقهما لمعانيه.

إنّ ابن المعتز لم يهتمّ بغرض الخمرة في حدّ ذاته، بقدر ما اهتم بالصور الشعرية،

(56) انظر ما سبق ص 32.

والتشبيهات المستعملة في إطاره. ولذلك فإنّه لم يستطع تحديد مكانة هذا الغرض ضمن غيره من أغراض الشعر العربي القديم، فيتحدّث مثلا عن أهميته باعتباره مضمونا فنيا مستقلا بذاته، أومقدّمة لغيره من المضامين؛ ثمّ يشير ولوإشارة طفيفة إلى النفَس القصصيّ الذي يتخلّله عند أبي نواس، ويجعل قصائده في هذا المجال متّسمة بجمال إبداعي خاصّ ومتميّز. ومن الغريب أنّ النقّاد القدماء أهملوا هذا الكتاب، فلم يعنوا بتدارك السقطات أوالهنات التي وقع فيها ابن المعتز، ليقفوا القارئ المعاصر على تصوّر نقدي متكامل لغرض الخمرة في الشعر العربي القديم.

ب - النسيب:

أثار هذا الغرض اهتماما أساسيا لدى النقاد القدماء؛ فاولوه عناية لا يمكن إنكارها. ولكنّ ذلك لم يتجاوز حدود المقدّمة الغزلية التي تستهلّ بها القصيدة، بقصد استمالة السامع والتاثير في مشاعره كي يتقبل معاني المدح والهجاء وقد تهيأ لها بما اهتزّت له نفسه من رقّة النسيب وعذوبته. وكان من نتائج هذا التقيّد بالمطالع الغزلية أن أهملت القصائد التي نظمت النسيب للنسيب نفسه؛ ولذلك فإننا لا نعثر في مؤلفات النقد العربي القديم على دراسة متكاملة اتخذته موضوعا إبداعيا مستقلاّ أوقائما بنفسه، في وقت نعرف فيه أنّ عددا كبيرا من الشعراء قد كرّسوا له مجمل عطائهم الفنّي منذ القرن الأوّل للإسلام. إنّ هذا التصوّر الجزئي الذي اختزل شعر التغزّل، فاعتبره مجرّد تمهيد لغرض آخر غيره، أدّى إلى حصر جودته في المعاني البسيطة والواضحة التي لابدّ للشاعر من أن يعبّر عنها، بلفظ عذب، سهل مخارج الحروف، ومؤثّر(57). ثمّ إنّ هذا التمهيد لابدّ من أن يقف عند حدود معيّنة فلا يتطاول على الغرض الأساسي أويخلّ به. ولذلك فإنّ بعض أبيات في المحبّة والتشبيب كافية لتشكّل مقدمة القصيدة الشعرية، أوتقوم بوظيفة التمهيد لغرض شعري يفترض فيه أن يكون أساسيا(58).

(57) العمدة ج II ص 116.

(58) يحكى عن نصر بن سيّار -والي خراسان من قبل هشام ومروان- أنّ شاعراً أنشده ارجوزة طويلة يتضاءل فيها المديح إزاء التغزل بشكل كبير، فعبّر نصر عن عدم رضاه بذلك. فاتاه الشاعر بعد ايام وانشده:

هل تعرف الدّار لأمّ عمرو دع ذا وحبّر مِدحةً في نصر

هذا ولابدّ للمضمون من ان يعبّر عن شدة الوجد والتهالك في الصبابة، ثمّ الخنوع والاستسلام. ولذلك فإنّ الصبر والكبرياء، وقلّة الاكتراث اوالنسيان، معان لاتليق إطلاقا بهذا الغرض(59).

ولقد عبّر ابوصخر الهُذلي عن هذا الضعف الذي اشترطه قدامة في كلّ تغزّل جيّد(60)، فذكر تعلّقه بصاحبته وانهيار إرادته وشدّة وجده إذ يقول:

اما والذي ابكى واضحك والــذي أمـات وأحيا والذي أمره الأمــر
لقد كنت آتيها وفي النفس هجرهـا بتاتا لأخرى الدّهر ماطلع الفجـر
فمــا هــوإلاّ أن أراهـا فُـجَــاءةً فـابهت لا عُرف لديّ ولا نُكــر
وانسى الذي قد كنت فيه هجرتهــا كما قد تُنسِي لُبَّ شاربها الخمــر

وكان عمر بن أبي ربيعة في بعض شعره على ما يناقض هذا المذهب؛ فآخذه النقاد القدماء على ذلك، واعتبروا هذا التوجّه منه غير لائق بما اشترطوه في التغزّل الجيّد من شدّة الوجد والتهالك في الصبابة. روى صاحب العمدة أنّ ابن أبي عتيق سمع قول عمر:

"بـينمـا ينعتنـني أبصرننــي دون قيد الميل، يعدوبـي الأغـرّ
قالت الكبرى: أتعرفن الفتى؟ قالت الوسطى: نعم هذا عمــر
قالت الصغرى، وقد تَيَّمتُهــا: قد عرفناه، وهل يخفى القمــر؟

فقال له: أنت لم تنسب بهنّ، وإنما نسبتَ بنفسك...

وكذلك قال له كثيّر: اهكذا يقال للمراة؟ إنّما توصف بانّها مطلوبة ممتنعة."(61)

ثمّ اورد ابن رشيق بعد هذين الرأيين في عمر قولةً لعبد الكريم النهشلي، حاول في ضوئها تفسير التوجّهين المتعارضين اللذين أشرنا إليهما، فردّهما إلى تقاليد العرب والعجم في التغزّل والارتباط بالمرأة. قال:

"... العادة عند العرب أنّ الشاعر هوالمتغزّل المتماوت. وعادة العجم، أن يجعلوا

فابتسم نصر قائلا:
" لا هذا ولا ذاك، ولكن بين الأمرين. "(انظر العمدة – ج II ص 123).

(59) نقد الشعر ص 123 والعمدة ج II ص 124.
(60) نقد الشعر ص 127.
(61) العمدة ج II ص 118-119.

المرأة هي الطالبة والراغبة الخاطبة . وهذا دليل كرم النحيزة في العرب وغَيرتها على الحرَم . "(62)

ومن بين ما أكّد عليه النقّاد القدماء فيما يخصّ المعاني الجزئية التي لابدّ للمتغزّل من أن يتناولها في شعره : "التشوّق والتذكّر لمعاهد الأحبّة بالرياح الهابّة ، والبروق اللامعة ، والحمائم الهاتفة ، والخيالات الطائفة ، وآثار الديار العافية ، ...(63) "

وهي معان جاهلية تتجانس في مجملها مع البيئة الصحراوية ومجتمع البدو . ولكنّ هذا لا يمنع شاعر الحاضرة الإسلامية من أن يغرف منها ، أويستحضرها في كلامه ، على أساس أنّها معان عامّة ومشتركة ، يعرفها البدويّ والحضري على حدّ سواء .

إنّ المقدّمة الغزلية المفروضة على الشاعر عند مطلع كلّ قصيدة ، لابدّ من أن تؤول في آخر المطاف إلى مجموعة من المعاني الجاهزة ، والألفاظ المجترّة التي تفتقر إلى الصدق والمعاناة . ولكنّ هذا الأمر لم يكن ليهمّ النقد العربي القديم كما وضّحنا ذلك في أكثر من موضع(64) . ومعناه أنّ الشاعر المحدث كان مقيّدا باحترام التقاليد الفنّية ، وطامحا في الوقت نفسه إلى أن يعبّر عن ذاته ضمن هذه التقاليد ؛ أي أنّ الشعر لديه إنّما هواستعمال المعاني القديمة في قوالب أوصيغ جديدة . وهي مفارقة وفّقَ في أن يوازن بين طرفيها في بعض ما نظمه من شعر لا مجال لردّ جودته ومستواه الـإبداعي الرائع ؛ ولكنّها أدّت به في كثير من الأحيان إلى إسفاف وتهافت لانعدم لهما أمثلة كثيرة في دواوين المحدثين وأشعارهم .

صحيح أنّ عددا كبيرا من الشعراء أحسّ بوطأة التقاليد الفنّية وخنقها للقدرة الإبداعية في كثير من الأحيان ؛ ولذلك فإنّ أغلبهم رام حذف المقدمة الغزلية في بعض القصائد أوالمقطوعات . ولكنهم لم يذهبوا بذلك مذهب الاعتراض الصريح والواضح ، سوى ما يتعلق بأبي نواس في سخريته بالأطلال والرسوم كنحوقوله :

عاج الشّقيّ على رسم يسائله   وعجت أسال عن خمّارة البلد

(62) المصدر نفسه .
(63) نقد الشعر ص 124 .
(64) انظر ما سبق ص

أو المتنبي في رفضه الثائر للمقدمة الغزلية كقوله:

إذا قلت شعرا فالنسيب المقدّم   أكلّ فصيح قال شعرا متيّم؟

وهو رفض لم يمنع الشاعرين معا من أن يسيرا في كثير من القصائد وفق تلك التقاليد الفنية الصلبة التي انقادا لها عن طواعية وعبّرا عن قدرتهم الإبداعية ضمنها.

د - فنّ الوصف

ليس الوصف كما قد يتبادر إلى الذهن غرضا شعريا صميما أومستقلاّ بذاته؛ ذلك أنه يتخلّل سائر الأغراض ويمتزج بها فلا يكاد يتميّز ضمنها(65). ولكنّ هذا لم يمنع نقّاد الشعر العربي القديم من اعتباره نوعا فنّيا خاصّا، درسوه كنحوما درسوا غيره من أغراض.

ولعلّ أهمّ ما يشدّنا إلى آرائهم في هذا المجال إنّما هوتوجّههم الواقعي الذي سعوا من خلاله إلى ربط الفنّ بما يحيل إليه في الحياة والطبيعة والكون. ويظهر ذلك بوضوح عند ابن رشيق حين يسعى إلى أن يميّز بين الوصف والتشبيه قائلا:

" والفرق بين الوصف والتشبيه أنّ هذا إخبار عن حقيقة الشيء وأنّ ذلك مجاز وتمثيل. "(66)

فالتشبيه قد يبعدنا عن الواقع، أوقد لا يعطينا عنه إلاّ مفهوما مبهما. وفي هذه الحال تكون الفائدة التي يجنيها الوصف من التشبيه ضئيلة ما دام هدف الوصف هوتمثيل الواقع نفسه. يقول قدامة:

" الوصف إنّما هوذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثرُ وصف الشعراء إنّما يَقع على الأشياء المركّبةِ من ضُروب المعاني، كان أحسنهم من أتى في شعره باكثر المعاني التي الموصُوفُ مركّبٌ منها، ثمّ باظْهرِها فيه وأَولاها حتَّى يَحكيه بشعره ويمثّله للحسِّ بنعته(67) ".

(65) ليس من النادر ان نجد في القصيدة العربية القديمة وصفا صميما غير ممزوج بغيره من الاغراض. ولعل الطّرد والصيد افضل ما يعكس ذلك داخل هذه القصيدة. ولكنّ الوصف باعتباره وسيلة لنقل المعاني وبلورتها، يلابس في الأغلب الأعمّ غرضا آخر غيره. ومن ذلك مثلا، امتزاج مشاهد الحرب عند المتنبي بامداحه في سيف الدولة. ولذلك فإنّ نقاد الادب حين يتحدثون عن الوصف لا يكادون يفرّقون بين الوصف الصميم، والوصف الملابس لغيره من اغراض الشعر ومعانيه.

(66) العمدة ج II ص 294

(67) نقد الشعر ص 118 - 119.

ثم يسوق بعد هذا التحديد أمثلة للوصف الموفّق في رأيه، منها قول الشماخ يصف جماعة من الرّماة في الصحراء:

تُقعقع في الآباط منها وِفاضُها خَلَت، غيرَ آثار الأراجيل ترتمي

وقول عديّ بن الرّقاع يصف حمارينِ هاربين:

يتعاوران من الغبار مُلاءةً غَبراء محكمةً هما نسجاها

تُطوى إذا عَلَوا مكانا ناشزا وإذا السنابك سَهَّلت نشراها

وكذا وصف ذي الرّمة لصاحبته ميّة:

ترى الغيد يكرهن الرياح إذا جرت

وميٌّ بها لولا التحرّج تفرَحُ

إذا ضربتها الريح في المِرط أشرفت

روادفُها وانضمّ منها المُوشَّح(68)

وقد عبّر ابن رشيق عن فكرة قدامة نفسها بشكل موجز ومركّز قائلا: "وأحسن الوصف مانُعت به الشيء حتّى يكاد يمثّله أحيانا للسامع(69)".

ومعنى كلامه انّ الوصف لابدّ من أن يثير لدى المتلقّي إحساسا بانّه يرى ما يتحدّث عنه الشاعر. وهوما يحيل إلى توجّه واقعيّ صميم، لم يقف عند حدود الآراء النقدية التي عبّر عنها القدماء في هذا الشأن؛ بل يبدوأنّه هيمن على شعر الوصف في مجمله عند العرب. فسواء تعلّق الأمر بالحيوان من خيل، وإبل، وكلاب ... أم ارتبط بالمرأة أوبالغلمان... فإنّ القاسم المشترك في وصف كلّ ذلك إنّما هوإعادة إنتاج السمات المميّزة للموصوف، وتمثيل أعضائه وحركته تمثيلا دقيقا. ولم تكن أشدّ التفاصيل إحراجا لتثني الشاعر عن تحقيق هدفه هذا.

ولكنّ هذه «الواقعية» التي عبّر عنها النقد العربي القديم لم تكن في الحقيقة سوى مظهر ينطوي على مفارقة أساسية يصحّ أن نلخّصها في قولنا: إنّها واقعية مثالية.

لقد كان لدى الشعراء تصوّر معيّن يستند إلى معايير للمرأة النموذجية، والناقة

(68) المصدر نفسه ص 122.

(69) العمدة ج II ص 294.

القوية، والخيل الجيّدة، وغير ذلك ممّا يصفون جزئياته ومظاهره التي تبدوواقعية بالنسبة للمتلقّي؛ ولكنّها تظلّ بالرغم من بعض التنوّع الذي تقفنا عليه، نسخة للمعايير اوالنماذج المثالية التي تصوّروها لكلّ موضوع من موضوعات وصفهم.

إنّنا حين نطّلع على بعض مقطوعاتهم في وصف ظاهرة معيّنة من ظواهر الطبيعة والوجود، نستطيع بشكل عامّ أن نستغني عن كثير من الاشعار التي تصدّت للموضوع نفسه؛ إلاّ أن يكون لدينا تهيّؤ خاص يحثّنا على أن نعجب بالتعبير العربي ومظاهره النغمية والإيقاعية التي يتخذها في الإنتاج الشعري. ولعلّ هذا الاستغناء يصحّ أكثر حين يتعلّق الأمر بالموضوعات التقليدية، كوصف الديار والراحلة، أو الحديث عن الفرس والمرأة.

هذا هوموقف الشعراء، أمّا النقّاد فإن "واقعيتهم" تتخذ صبغة نسبية كبيرة حين يتعلق الأمر بموضوع تقليدي معروف؛ إذ يسيطر النموذج المعياري في هذه الحال على معالم الواقع وسماته، فيفرض الناقد على الشاعر الاّ يتحدّث عن موضوع وصفه بما يمكن أن يناقض معاني القدماء أويخالفها. وذلك ما يفسّر تعليق الأصمعي مثلا على قول أبي ذؤيب يصف فرسه:

قصَرَ الصّبوحَ لها فشُرِّج لحمُها ... بالنَّيِّ فهي تثوخ فيها الإصبعُ

بانّها "فرس لا تساوي درهمين، لأنّه جعلها كثيرة اللحم رِخوة تدخل فيها الإصبع ..."(70)

وقد أورد صاحب الصناعتين هذا الاعتراض، ووافق الأصمعي فيه، ليؤكّد أنّ الشاعر قد أخطأ حين عدل عن وصف القدماء للخيل الجيّدة بالضمور واندماج الخلق، إلى وصفها بالسمنة والثّخانة.

(70) الصناعتين ص 84.

خُلاَصَة :

لقد وقفنا في هذا الفصل على أهمّ المفاهيم النقدية التي تبلورت في إطار اهتمام القدماء بأغراض الشعر العربي. وهي مفاهيم تبين في رأينا عن ثغرات وخروم واضحة، إذ لا تعدو أن تكون في مجملها تكرارا لما كتبه قدامة في هذا المجال. وإذا كان لهذا الناقد الفضل الكبير في أنّه أوّل من خصّ الأغراض الشعرية بدراسة جادّة ومتميّزة؛ فإن تصوّره العامّ لهذه الأغراض ظلّ مفتقرا إلى بعض التكامل والدقّة. ومن جملة ما نلاحظه من ذلك أنّ هذا التصوّر لم يتضمن أيّ إشارة إلى الخمريات والصيد والحكمة، وإن كانت كلها أغراضا عرفت ازدهارا كبيرا ومتنوّعا ابتداء من أواخر القرن الثاني للهجرة. والغريب في الأمر أنّ النقاد الذين جاءوا بعد قدامة تجاهلوا هذا النقص الواضح في دراسته لموضوعات الشعر وأنواعه؛ ثمّ بنوا آراءهم فيما اهتموا به من ذلك على أسس خاطئة تفتقر إلى الكفاية في مستوى التصوّر والتطبيق. ولقد رأينا كيف أساؤوا فهم التوجّه الاجتماعي لشعر الفخر. ثمّ لمسنا أيضا سطحية تحليلهم لغرض الهجاء، وإن كان هذا الغرض فيما نراه أهمّ موضوع شعري لدى القدماء. وقس على ذلك فيما يخصّ الرثاء والتغزّل، إذ لم يهتّم منهما النقّاد إلاّ بالصيغ التقليدية والمبتذلة.

إنّ هذه المناقص تعود بحسب ما نراه إلى أمرين اثنين أساسيين :

أوّلهما : الإرث الثقيل للتقاليد الفنية التي واجه النقّاد من خلالها معايير نموذجية، لم يستطيعوا التخلّص من سيطرتها. فهناك المرأة أوالعشيقة النموذجية، والقائد المثالي، والعدوّ الذي لابدّ من أن يكون بطلا، والفرس الرائع في خلقه وتمرّسه بالحرب ... الخ.

وقد تحدّد دور دارس الشّعر قبل كلّ شيء في التعريف بهذه المعايير وبلورتها؛ فانبثق من جرّاء ذلك تصادم مستمرّ بين التراث العربي القديم ومحاولات تكييفه أوتعديل بعض مكوّناته، بما في ذلك المحاولة الهجينة التي أرادت منه أن يستجيب لمفاهيم أرسطوأويخضع لها. ويتجلّى الأمر الثاني في عقائدية قدامة(71)، وصلابة ما صاغه من قواعد انطلق في بنائها من مفاهيم مسبقة، وتصورات قبلية، أكثر ممّا اعتمد على الإنتاج الشعري نفسه. فمن ذلك أنّ الفضائل النفسية والذاتية وحدها هي الجديرة بالامتداح

(71) انظر فيما يخصّ يقينية قدامة وإيمانه بالقواعد الصلبة والدقيقة ما سبق من دراستنا هذه: ص

والإطراء؛ ومن ثمة فإنّه لا معنى لأن نهجو الشخص بعيوبه الجسدية أو وضاعة أصله. ومنه أنّ اللفظ وحده هو الذي يشكّل مركز الاهتمام فيما يتعلّق بالقيمة الفنية للإبداع الشعري؛ أي أنّ صدق المعنى وعمق المعاناة أمران غير أساسيين بالنسبة لدارس الشعر. ثمّ إنّ قدامة حين عمد إلى دراسة الأغراض لم يتوخّ التحليل بقدر ما اتجه اتجاها معياريا واضحا، حقّق من خلاله قيما ومعتقدات ذاتية أكثر ممّا ارتبط بمثل فنّي أعلى، توخّاه القدماء أو المحدثون باعتباره هدفا إبداعيا يسعون إلى تحقيقه. وهو ما أدّى إلى تعامله مع الإنتاج الشعري على أساس أنه رصيد يلجأ إليه لتبرير منطلقاته النظرية، عوضا من أن يعتبره حجر الزاوية في بناء هذه المنطلقات. ومعناه أنّ قدامة يختار من ذلك الرصيد ما يستجيده من شعر ليؤكّد المبدأ المحدّد بشكل قبلي؛ ثم يدين ما يسترذله على هذا الأساس أيضا، أي يختار الأمثلة الرديئة في ضوء مخالفتها للقاعدة المسبقة.

إنّ النقد العربي لم يستطع أن ينفلت من قبضة هذا المقعّد الذي سنّ قوانينه في يقينية مدهشة؛ ولذلك فإنّ أبرز أعلامه اكتفوا بترديد هذه القوانين، أو إعادة صياغتها، دونما نظر إلى منطلقاتها، فوقعوا في ما وقع فيه من أخطاء ومزالق، ظلّت تتخلّل النقد العربي وتطبعه طيلة العصر الوسيط.

خاتمة

لقد درسنا فيما سلف من هذا البحث مختلف الآراء النقدية التي عبر عنها العرب القدماء بإزاء المشاكل الأساسية التي قد تنبثق عن كل دراسة شعرية. وإذا كنا قد أهملنا الحديث عن قضايا أخرى قد تبدواساسية أيضا، كمشكل الأجناس الشعرية والاختلاف النوعي بينها، فإن مرجع ذلك إنما هوالنقد العربي نفسه، إذ ليس من المعقول أن نتعرض بالدرس والتحليل لمسائل لم يثرها هذا النقد أويتعرض لها علماؤه. ومن الممكن كذلك أن نؤاخذ على انشدادنا إلى حدود موضوعنا أكثر من اللازم، وعلى أننا أهملنا مقارنة الفكر النقدي عند العرب ببعض التصورات الحديثة والمتداولة بيننا اليوم. وهي مآخذ قد تسنح الفرصة بتداركها، فندرس في هذا الإطار وظيفة الشعر مثلا، وأهمية الشكل الفني أوأولويته بالنسبة للمضمون، ثم الصراع بين القدماء والمحدثين، وغير ذلك مما قد يظل موضوعا أساسيا للموازنة المستمرة، دون أن نعثر له على حل نهائي، أونبتّ فيه برأي قاطع.

إن هذه المقارنات وما أشبهها، ستساعد لا محالة على الاقتراب من موضوع هذا البحث الذي تعمدنا أن يحس القارئ من خلاله بانه منغلق، يلتزم في مجمله بحدود جافة ومنعزلة. وذلك في وقت نؤمن فيه باستمرارية الفكر البشري وتواصل حلقاته المعرفية.

إن هدفنا لم يكن قط كامنا في التعرف على تفوق النقد العربي القديم على غيره من الدراسات الشعرية، أوعدم مجاراته لهذه الدراسات من حيث قيمتها العلمية. وإنما هوهدف يتحدد أصلا في محاولة بناء تصور متكامل لمعطيات الدرس الشعري عند العرب

القدماء. ومعنى هذا أن قيامنا ضمن الحدود التي ارتسمناها لدراستنا هاته ببعض الموازنات المتسرعة، أمر قد ينطوي أحيانا على تحريف الوقائع وتشويه المعطيات التي يشتغل الباحث في ضوئها.

إن الخصومة بين القدماء والمحدثين مثلا، خصومة طبعت الدرس الشعري عند العرب منذ القرن التاسع للميلاد؛ وهوما قد يوحي بمقارنتها إلى الصراع بين القديم والجديد في الأدب الفرنسي خلال القرن السابع عشر. ولكن الأمر يختلف في رأينا بين هاتين الخصومتين إذا نحن أردنا استقصاء أسبابهما العميقة.

فالقدماء الذين تعصب لهم ابن الأعرابي وابن قتيبة قدماء ينتمون إلى المجتمع العربي الصميم، وتعكس آثارهم في رأي نقاد الشعر قداسة اللغة العربية ورونقها. وقد كانت هذه الآثار مرجعا متميزا يستند إليه المفسر في شرحه للنص القرآني، ويعتمد عليه مؤلفو المعاجم وعلماء النحو واللغة.

أما المحدثون فإننا نلاحظ انتماء أغلبهم إلى اصول غير عربية، ولذلك فإن أعمالهم لم تحظ بمكانة لغوية لائقة هي وحدها التي قد تكفل لهم القيمة في مجال الإبداع الفني.

نعم، لقد عبر هؤلاء عن معان جديدة لم يعرفها القدماء، ولكن قيمة الشعر لا تكمن بالنسبة للناقد المحافظ في ابتداع المعاني وتوليدها، وإنما هي قيمة راجعة إلى الشكل الفني الذي لا مراء في أنه شكل قديم ومتوارث.

ومعناه ان الخصومة بين القدماء والمحدثين خصومة أثيرت في النقد العربي القديم بدوافع لغوية ودينية وعرقية. وهي دوافع مخالفة لما كان عليه الأمر بالنسبة للصراع الذي عرفه الأدب الفرنسي بين المحافظين والمجدّدين.

إنّ القدماء الذين دافع عنهم بوالو- Boileau كانوا يعتمدون اللغة اللاتينية في كتابتهم وإبداعهم الفني، في وقت لم يقصد فيه البتة إلى ان ينصح معاصريه بالعدول عن الفرنسية إلى غيرها من اللغات، سواء في مجال الشعر أوفي مجال الكتابة. وإنما تركز نصحه لهم على ان يتخذوا القدماء نموذجا يحتذى من حيث أفكارهم ومضامين أعمالهم.

ولذلك فإن هذا التصادم ليس صراعا عرقيا أودينيا ولغويا، وإنما هو صراع في سبيل تطور الفكر الإنساني ومعرفة الإمكانيات التي قد تكفل لنا مجاوزة القدماء في هذا المجال.

وهوما قد نستخلص معه بان الحكم على الخصومة بين القدماء والمحدثين في الأدب العربي

القديم، من منظور الصراع الذي عرفه الأدب الفرنسي بعد ثمانية قرون، إنما هونوع من التمحل والإكراه التاريخيين لا محالة.(1)

ومن الممكن أن ندلي بالملحوظة نفسها حين نعمد إلى مقارنة الاعتناء بالصياغة الفنية من منظور النقد العربي القديم، بما يشبه هذا التوجه لدى البرناسيين. وذلك لأن هذا النوع من الموازنة بين طرفين متباعدين، سيظل ممكنا ضمن بعض المبادئ العامة فقط، دون أن ينسينا الاختلاف الجوهري بين هاتين المدرستين في مسائل متعددة. لقد كان من اللائق بالنسبة إلينا أن نقوم بدراسة النقد العربي القديم ضمن حدوده التاريخية وبيئته، دونما انشغال بمقارنة هذا النقد إلى غيره من الدراسات الشعرية اللاحقة. ولعل في الملحوظات السالفة بعض ما يبرّر هذا التوجه الذي تعمّدناه.

ويجدر بنا في خاتمة هذه الدراسة أن نلخص المميزات العامة التي طبعت الشعرية العربية القديمة:

أ - إن هذه الشعرية كانت نقدا عربيا صميما. وقد رأينا من قبل أنها ظلت خلال تطورها العام مطبوعة بسمات ومبادئ عربية أصيلة. أي أن مختلف كتب النقد التي ظهرت في الفترة الممتدة من بدايات القرن الثالث إلى نهاية القرن الخامس للهجرة، كتب لم تمثل أي تجديد عميق أوإعادة نظر جذرية. وإنما هي دراسات شعرية تتكامل فيما بينها، ويعتمد فيها اللاحق على السابق الذي يشكل وكده ومرجعيته. كما أن تأثير الفكر اليوناني في الدرس النقدي عند العرب ظل تأثيرا جد محدود. أي أنه إذا كانت خطابة أرسطوقد شاركت في تطور علم البديع أوالبلاغة العربية، فإن كتاب الشعر ظل في مجمله غير مفهوم من طرف نقاد الأدب؛ وذلك لجهلهم التام بموضوع هذا الكتاب ومحتوى درسه.

إن الأسباب الرئيسية لهذا التوجه العربي الصميم في نقد الشعر، تتلخص في أن هذا النقد تأسس وتنامى اعتمادا على شعر عربي عريق في القدم وبعيد عن كل تأثير أجنبي أوغريب عنه. فالقصيدة العربية بما تتضمنه من صرامة في القافية، ودقة في الوزن، ثم من

(1) إن الهاجس الأساسي لدى أحمد ضيف في رسالته يكمن باستمرار في المقارنة بين هذين الصراعين والحكم على كل واحد منهما حسب شروطهما المختلفة والمتباعدة. انظر: محاولة في دراسة الغنائية والنقد الادبي عند العرب Essai sur le lyrisme et la critique littéraire chez les Arabes.

صلابة في البناء، وتنوع في معانيها التي لا تكاد تنفد، قصيدة ذات سمات ثابتة ترسخ طابعها المحافظ وتدعمه باستمرار.

نعم، إن الشعر العربي عرف خلال القرون الأربعة الأولى للإسلام تطورا ملحوظا ومؤكدا؛ وهوتطور لا مجال لإنكار الجهود التي بذلها في سبيله شعراء ينحدر أغلبهم من أصول غير عربية. ولكن القصيدة القديمة ظلت بالرغم من ذلك متميزة بطابعها القومي، وذلك لأن هؤلاء الشعراء أنفسهم كانوا متشبعين بهذا الطابع الذي لم يستطيعوا تغييره. لقد كان من شروط التأثير الأجنبي الحق، ان تنقل إلى العربية أجناس أدبية مخالفة للقصيدة القديمة مخالفة تامة وجذرية. كان تترجم بعض الآثار اليونانية إلى هذه اللغة، فيطلع القارئ العربي القديم على المسرح أوالملحمة مثلا ويتأثر ببعض معطياتهما. ومعناه أن ما نقل إلى العربية من آثار يونانية خلال الفترة الممتدة من القرن الثامن إلى القرن العاشر للميلاد، كان بعيدا عن أن يمارس أي تأثير في القصيدة الشعرية، وإن كان قد مس مجمل المجالات الثقافية لدى العرب القدماء. فهل يتعلق الامر بتجاهل أدباء العربية لهذه الآثار وعدم مبالاتهم بها؟ أم أن المسالة لا تعدوان تكون فشلا صريحا ومؤكدا؟

إن هذا الفشل وذلك التجاهل كفيلان بدفعنا إلى الاعتقاد بأن ترجمة الشعر اليوناني نفسه إلى العربية، لم تكن ليتلقّاها الأديب العربي بترحيب وسعة صدر، وذلك لأن تعدد الالهة عند اليونان، وكذا اعتقاداتهم الأسطورية، أمران بعيدان كل البعد عن طبيعة الفكر العربي الذي يمتزج امتزاجا تاما بالديانة الإسلامية ومعتقدات التوحيد.

وقد كان من نقاد العربية وعلمائها الكبار من ينكر على العجم والأمم غير العربية فضل الشعر والقدرة على نظمه. ومن هؤلاء الجاحظ إذ يقول:

" وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب. "(2)

وهوما أكده الثعالبي في القرن الرابع قائلا:

" ... الشعر عمدة الأدب وعلم العرب الذي اختصت به عن سائر الأمم. "(3)

(2) الحيوان -ج 1 - ص: 74-75.

(3) اليتيمة - ج 1 - ص: 3.

إننا نستبعد في هذا المقام جهل جميع النقاد العرب لأشعار الأمم الأخرى، ولذلك فإننا نميل إلى الاعتقاد بان ما ذكره الجاحظ والثعالبي في هذا الشان، لم يكن في عمقه سوى موقف شعوبي متعصب. ولكنّ ذلك لا يمنع من اعتبار هذا الإنكار المتشدد تعبيرا عن وضع فكري لا مجال لتجاهل سماته العامة ومقوماته الأساسية. وهوما يؤول إلى ان الشك في مدى التاثير الذي كان من الممكن ان تمارسه الآثار الأجنبية في الأعمال الشعرية والنقدية الصادرة عن هذا الفكر إنما هوشك موضوعي وعلى جانب كبير من الصواب.

وقد عزا الأستاذ أحمد ضيف ضحالة هذا التأثير الأجنبي في النقد العربي القديم إلى ضعف هذا النقد وعدم قدرته على التفاعل بغيره من الثقافات أوالاتجاهات الفكرية(4). وهوراي خاطئ لا محالة، إذ من شان النقد المبني وفق تامل النص الشعري ودراسته، الا يتناسى هذا النص أويبتعد عنه «ليسموإلى البعد الإنساني الصميم ... ويتجاوز حدود تقاليده المتوارثة» بهدف «التأثير الفعال في كل نفس بشرية» او بقصد «تقويم الجهود الإبداعية لدى الكتاب الكبار ودعمها، أيا كان انتماء هؤلاء الكتاب او أصلهم العرقي»(5).

وإذا كان النقد العربي قد بقي في معزل عن أن يتاثر بما ورد عليه من ثقافات أجنبية، لنفس الأسباب التي جعلت شعر العرب شعرا قوميا صميما؛ فإن عجز ذلك النقد عن التفتح الحضاري بنحوما يدعيه الأستاذ أحمد ضيف، امر من الممكن ان ننظر فيه حين يتفق المفكر والأديب اتفاقا تاما حول وظيفة النقد: هل تكمن في الدراسة والتقويم الاستقرائيين والمستندين إلى الأثر الفني بحد ذاته؟ أم أنها وظيفة توجيهية تعمل على أن يخضع المبدع لسلطة الناقد؟

ب – أما النتيجة الثانية التي نريد أن نؤكدها في خاتمة هذه الدراسة، فتكمن في أننا لا نرى في الروح المحافظة والمرتبطة بالماضي لدى نقادنا القدماء أي تناقض مع نزعتهم القومية. لقد لاحظنا فيما مر بنا من فصول هذا البحث بعض محاولات التجديد لدى قدامة وابن رشيق بوجه خاص. ولكن ذلك لا يعدوأن يكون نوعا من الحداثة الخجولة، والمحدودة بعدم الخروج عن الأسئلة الأساسية التي استوحى النقد العربي القديم إجابته

(4) Essais... احمد ضيف – ص11.
(5) المرجع نفسه – ص 81.

عنها، من أصوله التقليدية الثابتة. ولعل في موقف هذا النقد من القدماء والمحدثين بعض ما قد يرسخ هذه النتيجة في أذهاننا؛ إذ نلاحظ أن الناقد العربي ينزع أحيانا إلى ان يميل لأشعار المحدثين، فيستجيدها وينفعل بها، ولكنه لا يماري -بالرغم من ميله ذاك- في أن إبداع القدماء نموذج فني لا سبيل إلى دحض قيمته وتفوقه(6). ولذلك فإنه ليس من الغريب ان نجد في هذا الارتباط بالقديم مسلّمة تاسّس عليها نزوع مستمر إلى ان يظل النقد العربي نقدا محافظا.

ولقد رأينا سابقا بأن هذا النقد كان ابنا شرعيا لعلوم اللغة، وأن رواده الأوائل كانوا رواة لغة ورواة شعر في آن واحد؛ ولذلك فإنه من الطبيعي جدا أن تستند أحكامهم التقويمية إلى استدلال وحجاج لغويين لا بد لهما من ارتباط بالماضي، وبما أثر عن الجاهليين والإسلاميين من فصاحة عربية لم تشبها بعد شوائب الهجنة واللحن. ومعناه أن كلام القدماء من شعر ونثر، كان بمثابة المجال الخصب لممارسة هذا النشاط والجهد اللذين أبداهما هؤلاء العلماء، وذلك على اساس أن هدفهم الرئيسي إنما هوالمحافظة على لغة القرآن وحمايتها ضد ما يهددها من هجنة قد تنحدر إليها بفعل اختلاط العرب بغيرهم من الأجناس والشعوب. وهوما ترتب عنه العناية الخاصة التي أولاها علماء اللغة لشعر القدماء باعتباره المنبع الوحيد الذي لا يمكن أن يتسرب الشك إلى أصالته وصفائه.

إن هذه القداسة اللغوية التي أضفيت على الشعر الجاهلي والإسلامي، ثم اختلطت في ذهن علماء اللغة الأوائل بقيمته الفنية والإبداعية أصبحت مسلمة لا تكاد تناقش من طرف العلماء اللاحقين.

وقد شجعت مناهضة الشعوبية على استمرار هذا المعتقد الراسخ،(7) وعلى التشبث بما ارتبط به من روح محافظة، وجدت في تقديس القدماء مبررا كافيا لإثبات تفوق الجنس العربي، وتفنيد مزاعم الشعوبية وادعاءاتها.

ثم إنه بإمكاننا أن نبرر هذه الروح المحافظة التي سيطرت على نقاد الأدب تبريرا دينيا ينبع من تقديسهم للقرآن على أساس أنه نص إلهي نزل بلسان العرب ولغة قريش. بل قد يكون لبعض الأسباب النفسية والوجدانية دورٌ أساسيّ في التمسك بالماضي وتقديسه؛ إذ

(6) انظر ما سبق – ص: 74.

(7) انظر ما سبق – ص: 74.

من المعروف عن الإنسان العربي أنه يرتبط بتراثه ارتباطا وثيقا، ويجنح من خلال هذا التراث إلى الافتخار بمجد أمته وماضيها التليد.

ولكن إجلال الماضي أوتقديسه لا يمكن أن ينسينا الاهتمام الذي أولاه النقد العربي لشعر المحدثين. فبدءاً بابن قتيبة الذي خص شعراء المولّدين بعناية فائقة لا تقل عن عنايته بمن سبقهم من الشعراء، أصبح الاهتمام بالمحدثين أمرا ضروريا لدى كل ناقد ومتادب. وقد أدى ذلك إلى تاليف مختارات شعرية خاصة بهم، وإلى تدوين اخبارهم في نوع من الدقة التي قد تفوق أخبار القدماء؛ كما أن دواوينهم رويت بأشكال مختلفة، وخضعت للدراسة والتمحيص العميقين.

إن دراسة القيمة الفنية التي اتسمت بها أشعار المحدثين، جعلت مختلف الاتجاهات النقدية بإزاء صراع أدبي كثيرا ما احتد بين مناصريهم؛ وهوما أسفر عن ظهور مؤلفات تعمد إلى المقارنة بينهم وإلى استخلاص الأحكام الفنية من أعمالهم، كما هوالأمر في«الموازنة» (8) و«الوساطة» (9). بل إنّ ابن رشيق اعتبر رواية أشعار المحدثين مقوّما أساسيا من مقومات ثقافة الأديب وتكوينه. (10)

إن النقاد الذين لم يغمطوا المحدثين قيمتهم الفنية وقدرتهم على الإبداع المتميز، لم يكونوا ليعتقدوا بان جمال الشعر القديم وتفوقه حقيقتان ثابتتان وغير خاضعتين لأي نوع من أنواع النقاش. إذ في الوقت الذي آمن فيه الجرجاني وابن رشيق واضرابهما من النقاد المتفتحين على كل إبداع جديد، آمنوا فيه بروعة أشعار القدماء وجمالها، نجدهم كذلك قد اعترفوا للمحدثين بكثير من المحاسن التي حُرِمها الشاعر الجاهلي والإسلامي سواء في مستوى المضمون أوفي مستوى الشكل والصياغة الفنية(11).

فلعلنا نستخلص من جديد بان الروح المحافظة التي طبعت النقد العربي وجعلته يقدس شعر القدماء، روح غير رافضة أومحتقرة لكل إبداع جديد؛ وإنما هي متبدلة ومتغيرة إن صح هذا التعبير، مرة تعاند وتتصلب، وأخرى تظهر بعض المرونة وتتفهم؛ ثم

(8) انظر ما سبق – ص: 93.
(9) " " ص: 96.
(10) " " ص: 112.
(11) " " ص: 192.

إنها في الحالين معا لا تعني الرفض البات والمطلق لكل شعر محدث.

جـ - وبما أن النقد العربي القديم نشأ نشأة لغرية صميمة، فإنه ظل طيلة تاريخه مرتبطا بمعالم نشأته تلك وموسوما بميسمها، فطرح من الأسئلة المختلفة ما لا يكاد ينفصل عن جذوره الأولية أوأصوله، كبحثه في الاستعمال الموفق لألفاظ العربية، وفي مرجعيتها: هل هي مرجعية محدثة؟ أم انها ذات أصول أعجمية؟ وكبحثه في ملاءمة الشعر لقواعد العربية وعروضها. وفي المعاني: هل هي من معاني القدماء أم من اختراع المحدثين؟ وهل هي لشاعر دون آخر ام انها مطروقة ومتداولة بين شعراء كثيرين؟ واين تكمن مواطن الجودة في بيتين يطرقان معنى واحدا؟ وايّ البيتين وفّق في صياغة هذا المعنى؟ ثم إن دراسة النقد العربي القديم للصور البلاغية ومدى ملاءمتها للمعاني التي عرضت في إطارها أمر لا مجال إلى إنكار بعده اللغوي المرتبط بأصول هذا النقد ونشأته المبدئية.

إن مختلف هذه الأسئلة التي حاول النقد العربي أن يجيب عنها في كثير من الدقة والتامل، يبلور -لا محالة- اهتماما كبيرا بالجزئيات والدقائق؛ وهوما قد يوحي بوقوف هذا النقد عند حدود الدرس الجزئي لقضايا الإبداع الفني ومشاكله المتعددة. ولكن هذا الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة لم يكن في الحقيقة سوى منطلق مبدئي لنقد أدبي يتوخى الشمولية والعمق بنحوما يقف عند الجزئيات.

إن نقاد الشعر العربي القديم لم يرضوا بالدرس الجزئي للقضايا الفنية التي تناولوها، وإنما انطلقوا من هذا الدرس والتامل إلى إصدار الأحكام حول الآثار الإبداعية المختلفة، كما أجابوا عن الأسئلة الأساسية التي لا بد من أن يطرحها الدرس التطبيقي لهذه الآثار.

فمن ذلك محاولة إبراز الغرض الشعري الذي تميز به شاعر من الشعراء، ثم تبين طريقته أومسلكه الفني، هل يتجه توجها قديما ومتوارثا؟ وهل يهتم باللفظ فيجعله وكده وهدفه؟ أم أنه يتوخى الإبداع في مستوى المعاني والمضامين؟ وهل يطلب البديع ويتكلفه؟ أم يفضل الطبع ويأخذ بتوجه عفوي في إبداعه؟ ثم قد يعقدون موازنة بين الشاعر وبين معاصريه، أوبينه وبين من تقدمه، وذلك بقصد تبيّن مكانته بين هؤلاء وأولئك. وقد كان من نتائج هذا النقد التطبيقي الذي يعتمد النص باعتباره المنطلق الأساسي لكل دراسة شعرية، أنه أسفر -كما رأينا ذلك من قبل- عن بناء مبادئ عامة وكلية، مكنته ابتداءا من القرن الرابع من أن يصبح نقدا شعريا قادرا على أن يتناول الظاهرة الإبداعية في مجملها،

وبحسب مختلف المشاكل التي من الممكن أن تطرحها.

د - ويتسم النقد العربي في العصر الوسيط إلى جانب هذا الذي ذكرناه بسمة رابعة تتمثل في توجهه اليقيني أووثوقيته. فقد استخلصنا سابقا بأن ما يميز ابن قتيبة وقدامة، إنما هوموقفهما التقعيدي، وكأنهما مشرعان يسنان القوانين ويفرضانها. ومعناه أن النقد العربي لم يكن نقدا تأمّليا يخضع للعمل الفني وينطلق منه لينتهي إليه، وإنما كان عبارة عن مجموعة من القواعد الدقيقة والمطلقة التي لا بد للإبداع الفنّي من أن يكون رديئا إن هوخالفها أوخرج عن معالمها المحددة. صحيح أن المبادئ العامة التي تأسس وفقها النقد العربي القديم لم تكن قواعد متشابهة بالمعنى الضيق لهذه الكلمة؛ ولكن ذلك لا ينفي عن هذا النقد طابع الوثوقية الذي اتسم به في مجمله، إذ عمل كل ناقد على احترام تلك المبادئ في حدودها الكلية، كما اعتبرها مقاييس عامة لابد من الاستناد إليها في تقويم الأثر الفني ودراسته.

إن هذه السمة الوثوقية التي طبعت النقد العربي القديم، لا يجب أن تنسينا المرونة التي تميز بها بعض علمائه أوممثليه البارزين. فقد رأينا عند ابن رشيق مفارقة أساسية تتمثل في فكره الانتقائي والمناقض في آن واحد لصلابة القواعد ودقتها. وقد انعكس ذلك في كتاب(العمدة) بشكل واضح، إذ كان تركيبا كليا لمجموع ما ألف قبله من كتب في نقد الشعر، فجاء حافلا بالآراء المتعارضة التي حاول الكاتب أن يوفق بينها ويدافع باستمرار عن توجهاتها المختلفة. ولكن من مثّل هذه المرونة التي انعكست في بعض الآثار النقدية القديمة إنما هوصاحب الوساطة، إذ أبان عن تفهم واستيعاب للأثر الفني، لا يسعنا إلا أن ننوه بهما في هذه الخاتمة. ويتمثل ذلك بشكل أساسي في أنه لم يتخذ في كتابه أي موقف متصلب من الآثار الفنية التي درسها، كما أنه حين يعرض لآراء غيره من نقاد الشعر، إنما يعرض لها بكثير من الحذر والتشكك العلميين اللذين يدعمان مرونة مواقفه المتميزة والأصيلة.

❑ ❑ ❑

إننا لخصنا في هذه الخاتمة المعالم الكبرى التي ميزت الشعرية العربية القديمة. وهي معالم قد تكون سلبية بالنسبة لبعض الباحثين، وإيجابية بالنسبة لباحثين آخرين. ولكن هذا الأمر لا يهمنا إزاء النجاح الذي حققه النقد العربي القديم، والذي تمثّل في كونه قد وفّق في تاسيس شعرية متلاحمة وكافية في مجال دراسة الأثر الفني وتقويمه.

وقد تتبعنا في دراستنا التاريخية لهذه الشعرية سيرورتها العامة، وتبينا الجهد الحميد الذي بذله علماؤها في سبيل جعلها نقدا صلبا وناضجا إلى أبعد حد ممكن. كما وقفنا في القسم النظري من عملنا عند معطيات هذا النقد، فتبينا إلى أي حد استطاع ممثلوه الكبار أن يعكسوا حسا نقديا سعوا باستمرار إلى تطويره ودعمه؛ وهوما مكنهم من أن يتعرضوا بالدرس والتحليل لمختلف ما يمكن أن يطرحه نقد الشعر من مشاكل وقضايا فنية، ما نزال إلى اليوم في حاجة إلى بلورتها وإعادة النظر في بعض جوانبها، في ضوء آرائهم التي قد تبدوقديمة ومتجاوزة.

إنه من المستحسن -وقد أشرفنا على نهاية عملنا هذا- أن نترك للمختصين في مجال الأدب المقارن العناية بتقويم النقد العربي القديم وتبّين مكانته ضمن غيره من أنواع النقد التي عرفها الفكر البشري، ولكنه لا بد من أن نثير الانتباه إلى أنه من الظلم ومجانبة الصواب أن نحكم على النقد الذي أنجبه الفكر العربي في العصر الوسيط من منظور حديث أوتصورات معاصرة، بل الأولى ان نضعه ضمن سياقه التاريخي ونقومه وفق مقاييس المرحلة الزمنية التي ظهر فيها.

فهرس الموضوعات

القسم الأول :
تاريخ نقد الشعر عند العرب

القسم الثاني
النقد العربي ونظرية الشعر